

El mestizo *ch'ixi*

Identidades representadas en
Yvy Maraey: Tierra sin mal

Estelí Puente Beccar

S1382411

Supervisora: Adriana Churampi Ramírez

Lectora 2: Sara Brandellero

Tesina Master Estudios Latinoamericanos

-Julio 2014-

Contenido

Introducción	3
1 Sobre el proceso de investigación y análisis	5
1.1 Problema de investigación y justificación	5
1.2 Marco metodológico	7
1.3 Antecedentes	8
La <i>road movie</i>	8
Las <i>road movies</i> en el cine boliviano	10
2 Marco teórico	12
2.1 Postcolonialismo	12
Postcolonialismo: definición e historia	13
Postcolonialismo en Latinoamérica	14
El colonialismo interno como colonialidad contemporánea	15
2.2 La identidad como concepto marco	16
Categorías y tipos de identidad	17
Identidad étnica e identidad mestiza	17
2.3 El mestizo <i>ch'ixi</i>	21
3 Marco contextual	22
3.1 La identidad boliviana	23
3.2 El mestizo boliviano	23
3.3 El pueblo guaraní	25
La historia del pueblo guaraní	25

	La Tierra sin mal	29
4	Objeto de análisis	30
4.1	Resumen ficha técnica	30
4.2	Sinopsis.....	32
5	Análisis del film.....	33
5.1	El indígena y el <i>karai</i>	34
	Los personajes.....	35
	La representación de la identidad <i>karai</i>	37
	La representación de la identidad indígena	40
5.2	El mestizo representado.....	42
	El <i>karai</i> , el indígena y el mestizo	46
	La transformación hacia lo mestizo <i>ch'ixi</i>	42
6	Conclusiones	46
7	Bibliografía	53

Introducción

Este trabajo busca ser un acercamiento a las representaciones del mestizo en el cine contemporáneo boliviano, a través del análisis del film *Yvy Maraey: Tierra sin mal* del director Juan Carlos Valdivia, estrenada el año 2013. En esta película es posible encontrar el retrato de un sector mestizo de la sociedad con un importante rol en la coyuntura política y cultural actual. El mestizo, como parte del imaginario latinoamericano, surgió durante la colonia española y hoy representa más de la mitad de la población boliviana. Los cambios políticos surgidos a inicios del siglo XXI han afectado las esferas económica, social y cultural, y las relaciones de poder entre los distintos grupos sociales que componen el país.

El cine al que responde *Yvy Maraey* es un cine que ha heredado la vocación para la crítica social del cine boliviano de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, por un lado, y el manejo estético y tecnológico, y el lenguaje cinematográfico del cine internacional, por el otro. El análisis del film, concebido como un objeto cultural resultante de una reflexión desde el mestizo mismo, permite identificar las características sociales y culturales de una identidad compleja y dinámica.

Yvy Maraey relata la historia de un director que, al realizar un viaje personal y emocional hacia el Chaco boliviano, al sur del país, reflexiona sobre el papel del cine y la realidad del pueblo guaraní, cuya condición de indígena debe ser observada y comprendida de manera distinta a la de los pueblos andinos. Es un film caracterizado por la presencia de personajes evidentemente indígenas y mestizos (similares a los construidos en el imaginario de los siglos XVI al XIX), la exploración de las identidades étnicas cuestionadas y en transformación, y la construcción de personajes que exigen al público re-configurar la noción del término mestizo hacia una concepción más cercana a la realidad poscolonial latinoamericana y boliviana.

Son estas identidades, especialmente la mestiza, las que deben ser discutidas y reconstruidas a partir de las condiciones sociopolíticas y culturales de la coyuntura boliviana y latinoamericana actual. La revisión de este film a través del lente de lo *ch'ixi* o "abigarrado", permite aportar a esta discusión y proponer un marco teórico y ético surgido desde lo subalterno en Latinoamérica, desde la lógica indígena y desde la aceptación de la diversidad y la complejidad política y social que esta diversidad conlleva. Buscamos en los personajes de *Yvy Maraey* el tipo de mestizo que es representado y su relación con el mundo indígena, sus características y los mecanismos de dicha representación.

El eje metodológico de este trabajo consiste en el análisis de los elementos de la película que hacen referencia a la identidad mestiza del boliviano. Estos elementos son los personajes -a los que sumamos la música y otras características que los acompañan, en cuanto permiten enriquecer el análisis- y la estructura del film como una *road movie* que lleva al protagonista desde el núcleo urbano de la ciudad hasta el corazón del territorio indígena.

Este texto está estructurado a partir de seis capítulos. El primero se enfoca en la presentación del trabajo de análisis, su relevancia y la metodología empleada. Dicha metodología gira en torno al análisis cultural como disciplina de estudio de objetos culturales, y al cine y el género de las *road movies*, como modo de expresión e instrumento de representación. En este caso, se analiza la representación del sujeto mestizo en el film a través de la construcción de los personajes indígenas y los denominados *karai* o blancos.

El abordaje teórico empleado para el análisis constituye el capítulo segundo y responde a la necesidad de contar con herramientas conceptuales que, construidas desde el contexto latinoamericano y boliviano, puedan acercarse a la realidad del mestizo de hoy desde su propia complejidad y dinamismo. Los conceptos de identidad y de "mestizo *ch'ixi*", propuesto por Silvia Rivera Cusicanqui, son un eje central para el análisis.

En el tercer capítulo está la información necesaria para la contextualización del trabajo. Esto es, una revisión histórica general de la identidad boliviana y de las características del mestizo boliviano; un breve análisis de la realidad del indígena guaraní y su lugar en la política y la sociedad en el marco conceptual oficial del Estado boliviano; y finalmente una revisión breve de la noción guaraní de la Tierra sin mal.

El cuarto capítulo contiene la información específica y la sinopsis de la película elegida, mientras el capítulo quinto corresponde al análisis del film organizado en distintos acápites. El primero trata

de los personajes y la representación de las identidades *karai* y guaraní, y el segundo trata del mestizo y su transformación hacia lo *ch'ixi*, siguiendo el transcurso de la narración.

El sexto y último capítulo corresponde a las conclusiones alcanzadas, partiendo de un ejercicio que lo que pretende es revisar el carácter social y político del cine analizado. En una primera instancia, damos un vistazo al cine boliviano en busca de su carácter reflexivo, y a la propuesta de un cine que no cae en lo reduccionista ni en la ingenuidad de pretender hablar en nombre de otro que aún no tiene voz propia. También observamos al *road movie* como un género cinematográfico adecuado para tratar el tema de las identidades étnicas y nacionales. En una segunda instancia, a partir del análisis del film y de la propuesta teórica y el marco sociocultural del que surge la narración, nos enfocamos en la reflexión sobre la identidad mestiza en los procesos políticos contemporáneos en Latinoamérica, específicamente en Bolivia, y la posibilidad del surgimiento y consolidación de lo *ch'ixi*.

1 Sobre el proceso de investigación y análisis

Este capítulo tiene como objetivo presentar el problema de investigación y la manera en la que lo abordamos. Como un ejercicio de análisis cultural enmarcado dentro de la metodología propuesta por Mieke Bal, buscamos identificar las formas en las que las identidades mestizas se encuentran representadas en el objeto sobre el que trabajamos, el film *Yvy Maraey: Tierra sin mal* (2013). Para poder llevar a cabo el análisis, realizamos una revisión del género de las *road movies* y de su aparición en el cine boliviano.

1.1 Problema de investigación y justificación

En *Yvy Maraey* es posible encontrar el retrato de distintos sectores de la sociedad boliviana con un rol cultural y político importante en la coyuntura actual: el indígena y el blanco o mestizo. El indígena, aunque como sujeto ha estado presente siempre en el territorio latinoamericano, existe tal y como lo concebimos en nuestro imaginario desde la colonia española, puesto que su identidad fue construida en contraposición a la europea y a la mestiza. Su papel en la sociedad ha sufrido transformaciones constantes, y es en este momento, desde que se eligiera al primer

presidente indígena de Bolivia el año 2005, que dicho papel cobra otro matiz, mientras se intensifican los resultados de su actividad política y cultural.

El blanco o mestizo (términos hoy concebidos como sinónimos) surgió también durante el periodo colonial y hoy representa más de la mitad de la población del país. El significado del concepto mestizo y las implicaciones políticas y culturales del “ser mestizo” en la sociedad boliviana actual, al igual que las relacionadas de éste con lo indígena, no han dejado de transformarse. El mestizo boliviano, como sujeto cultural y político, tiene hoy un rol profundamente complejo. Dicha complejidad deriva de un proceso histórico de configuración de la identidad mestiza, basado en la intermediación del sujeto entre el mundo occidental y el mundo indígena. Este mestizo ha estado entonces a la deriva entre dos mundos, mientras ha construido el suyo propio. Frente al nuevo protagonismo del indígena en la construcción del Estado, el mestizo se ha encontrado en segundo plano y su nombre ha perdido significado por lo que está en búsqueda de una nueva definición de su identidad que le permita ser parte del nuevo Estado Plurinacional. Es por esto que, como sujeto complejo y dinámico, el mestizo debe ser abordado desde un concepto también complejo y dinámico. Para esto recurrimos a la noción de “mestizo *ch'ixi*” propuesta por Silvia Rivera Cusicanqui, un mestizo libre de complejos, que juega un rol protagonista en el proceso de descolonización del continente.

La coyuntura actual está haciendo urgente el análisis y el cuestionamiento del concepto de mestizo como la expresión de una realidad cultural y social cuya comprensión es imprescindible para tener una visión crítica y constructiva de las sociedades boliviana y latinoamericana. El acercamiento a este film a través de los personajes y del concepto del mestizo *ch'ixi*, permite trabajar la figura del mestizo boliviano de hoy, profundizando esa reflexión hacia adentro, con la aspiración de aportar al proceso de superación de la identidad acomplejada de un país y un continente que no terminan de conocerse. Con este trabajo de análisis queremos identificar qué tipo de mestizo es el que aparece representado en *Yvy Marae*, para finalmente poder responder a las siguientes preguntas: ¿Los personajes de este film son representación del mestizo *ch'ixi* del que hablamos? ¿O es que acaso se limitan a prolongar esa visión dicotómica de herencia colonial, para la que las identidades del indígena y del mestizo-blanco son irreconciliables?

1.2 Marco metodológico

La epistemología del “análisis cultural”, propuesta por Mieke Bal (2003), plantea un método alternativo a los métodos tradicionales y a los denominados “estudios culturales”, para la construcción de conocimientos sobre la cultura. Sin embargo, una de sus características es que su objeto de estudio no es la cultura en sí, puesto que para esto existe la antropología y otras disciplinas, sino los distintos objetos o expresiones culturales, a través de los cuales se busca ampliar o profundizar el conocimiento sobre los procesos sociales, culturales y/o políticos de los que dichos objetos forman parte (Bal 2003).

La teoría del análisis cultural no pretende que el objeto hable por sí mismo. Al contrario, comprende que está inserto en un marco sociocultural que es el que le “permite” hablar. Según Bal, es necesario encontrar el o los conceptos que resulten útiles para entender al objeto dentro de dicho marco: “no concept is meaningful for cultural analysis unless it helps us to understand the object better *on its – the object’s- own terms*” (2003: 3). Así, el discurso que se crea sobre los objetos dialoga con ellos mismos. Para poder lograr esta suerte de diálogo, en el que el objeto se subjetiviza, es necesario también privilegiar la intersubjetividad por sobre la objetividad, pudiendo darse esta primera entre quien analiza y la “audiencia” o entre quien analiza y el mismo objeto (Bal 2003). Buscamos proponer una lectura del cine nacional y latinoamericano reflexivo que no resulte reduccionista y que se base en nuestra interacción subjetiva con el film que analizamos.

Trabajar con un film, objeto cultural que se sustenta en la producción de imágenes y su relación con textos, conceptos y narrativas subjetivas no necesariamente verbalizables, nos exige aproximarnos a este utilizando herramientas propias del análisis cinematográfico. Como este trabajo no se inscribe dentro de esta disciplina ni pretende hacerlo, nos limitamos a adoptar la terminología básica y la concepción del subgénero *road movie*, junto a la definición de sus características. No nos ocupamos de las características técnicas del film analizado, puesto que dicho nivel de especificidad no nos acerca al objetivo que perseguimos. A partir de esta base prestamos especial atención a la representación de las identidades indígena y mestiza en *Yvy Maraey*, concebidas como identidades étnicas contrapuestas. Para identificar y comprender esta representación general, nos enfocamos en distintos elementos relativos a la representación de características parciales. Estos elementos son el marco histórico, social y territorial en el que se desarrolla la película, y la construcción de los personajes. Sobre estos últimos, analizamos las características fisiológicas, culturales y sociales utilizadas para la definición de la identidad de cada

personaje, principalmente de los coprotagonistas que, al ser presentados como *karai*, es decir intrínsecamente mestizo, y como indígena amestizado, nos permiten profundizar en los mecanismos que hacen esto posible.

1.3 Antecedentes

El cine es un instrumento de auto-observación, de reflexión -hacia adentro- y de difusión -hacia el mundo- de las identidades de los sujetos retratados. Ha sido y es una herramienta innegablemente útil para capturar realidades y transmitir ideas con esos fragmentos capturados.

Por un lado, para las ciencias que estudian la cultura y las relaciones sociales -como la antropología y los estudios culturales- el cine, junto con la fotografía, son una fuente importante de información y un instrumento de registro que, sin embargo, no deja de ser un “dispositivo culturalmente codificado” (Sekulla y Brosset 1999: 6). Esto quiere decir que, tanto el cine como la fotografía, son herramientas que entregan información ya pre-interpretada por quien seleccionó el encuadre, la edición, lo que queda dentro y lo que queda fuera.

Por el otro, como expresión artística, el cine se nutre de la imagen y el sonido, de las posibilidades que brinda ese juego de selección, configurándose como una herramienta cuyo principal objetivo es transmitir mensajes que buscan generar reacciones estéticas y afectivas, y el inicio o la prolongación de un proceso de reflexión. En este caso, nos acercamos a nuestro objeto de análisis comprendiéndolo como un producto de ambos procesos: el de registro de la realidad, porque aunque la historia que relata es ficcional, no pretende crear una realidad potencial, sino recrear la existente; y el de creación estética, que implica una selección de elementos simbólicos que buscan satisfacer la necesidad que el artista tiene de fortalecer y consolidar el mensaje que busca transmitir.

La road movie

Según la definición de Annete Kuhn y Guy Westwell, la *road movie* o película de carretera, es un subgénero de las películas de viaje o *travel film*, con una narrativa de ficción, dentro de las que la rebelión, la huida, el descubrimiento, la transformación y la identidad (generalmente nacional) suelen ser los temas centrales (2012: 351). Son así, en palabras de José Laguna, “películas de viaje, en las que los personajes son seres que van en busca de algo, que por alguna razón han

renunciado al sedentarismo y a un cierto orden” (2013: 38). Tienen tres elementos constantes: el camino, que en la tradición norteamericana suele ser una carretera asfaltada pero que también puede ser un camino rural o una senda; un medio de transporte, generalmente un automóvil; y el movimiento lineal o circular en el espacio del o los protagonistas a lo largo de la historia, durante el que ambos experimentan un cambio fundamental (Kuhn y Westwell 2012, Laguna 2013). Es este primer elemento -el camino, la senda, la carretera- el que permite que una de las características más importantes de las *road movies* se consolide: su cercanía al mundo real y al género del cine documental. En palabras de Sara Brandellero, quien parafrasea al director y productor de cine brasileño Walter Salles, “part of the attraction of the *road movie* genre lies in the blurring of boundaries between fiction and documentary, given that the outside ‘real world’ is incorporated by definition into the diegesis” (2013: xxiii).

Dentro de las *road movies*, encontramos tres distintos formatos comunes: la *chase film*, en la que el o los protagonistas rompen la ley y se encuentran en la necesidad de huir; la *anti-road movie*, caracterizada por la circularidad del viaje, donde el destino coincide con el origen; y la de amigos, o *buddy road movie*, durante la que se crea y/o fortalece una amistad (Laguna 2013). Recurriendo una vez más a Kuhn y Westwell, definimos las *buddy films* como películas que relatan una relación afectiva de amistad entre dos personajes generalmente masculinos, “a film that tells the story of a close relationship between two men, often with a light-hearted tone”, aunque el género se ha extendido para incluir *buddy films* de mujeres, parejas interraciales y *queer buddy films* (2012: 49-50).

Según Laguna, la dinámica de las *buddy road movies* “está determinada, por lo general, por personajes protagónicos que suelen tener personalidades opuestas, radicalmente distintas o ‘complementarias’” (2013: 73). Esta dinámica, sobre todo en el caso de aquellas películas en las que la pareja de coprotagonistas está compuesta por personajes con distintos bagajes culturales (como es el caso de *Yvy Marae*), permite evidenciar la inequidad existente entre ambos: “in these films racial inequality is often acknowledged (in the unequal status of the buddies) and reconciled (through their friendship), and the films are seen as conducting important ideological work in smoothing over racial inequality” (Kuhn y Westwell 2012: 50), incrementando el potencial de crítica política del film en cuestión.

Las road movies en el cine boliviano

El cine contemporáneo boliviano está reflejando la complejidad de las identidades de los distintos componentes de la sociedad a la que retrata. En general, como propone José Laguna, “el cine boliviano está lejos de ser un mero remedo estéril [del cine de Hollywood]. Por el mismo hecho de que los realizadores pertenecen a una cultura mestiza, terminan haciendo un cine muy mestizo” (2013: 42). Desde las décadas de 1960 y 1970, con los trabajos de Jorge Sanjinés, Antonio Eguino y Jorge Ruiz entre otros, la producción cinematográfica boliviana se ha caracterizado por una estética relacionada con la protesta social y las tendencias indigenistas de izquierda (Barnard y Rist 1996), como respuesta a las nuevas condiciones sociales, políticas y culturales vividas por los pueblos indígenas de los Andes como consecuencia de la Revolución de 1952 (Vilanova 2013). Son ejemplos importantes para el cine boliviano *Pueblo chico* (1975) y *Chuquiago* (1977), de Antonio Eguino, *Yawar Mallku* (1969), *Las banderas del amanecer* (1983) y *Para recibir el canto de los pájaros* (1995) de Jorge Sanjinés, entre muchas otras. La producción nacional no abandonó esta herencia visual hasta finales de la década de 1990, gracias a una producción filmográfica con temáticas alternativas y un manejo del lenguaje visual diferente.

Sin embargo, la imagen que caracteriza aún hoy al cine nacional está generalmente vinculada con el cine de reivindicación de la población indígena, denominado por Sanjinés y varios analistas e historiadores como “cine indígena”, en el que se representa al mestizo y al blanco como el “malo de la película”. Esta es una estética que se está actualizando y transformando de la mano de películas como *El día que murió el silencio* (1998) y *El atraco* (2004) de Paolo Agazzi, *Dependencia sexual* (2003) de Rodrigo Bellot, *Di buen día papá* (2005) de Fernando Vargas, *American visa* (2005) y *Zona Sur* (2010) de Juan Carlos Valdivia, por mencionar algunos ejemplos. Principalmente en el caso de *Zona Sur*, a pesar de que la construcción de la imagen del indígena se aleja del estereotipo descrito antes, se mantiene un trasfondo político de denuncia y de análisis de la realidad política, social y cultural del país.

En cuanto a la *road movie* como género, es posible decir que tiende a ser uno de los más importantes en la producción cinematográfica boliviana, no porque sea en sí un género predominante, sino porque sus características aparecen presentes en gran parte de los films más representativos (Laguna 2013), incluyendo aquellos pertenecientes a la propuesta del cine indígena que mencionamos antes. Según José Laguna, el porqué de dicha propuesta tiene que ver con la importancia del camino como elemento simbólico. Al respecto, Alba Balderrama propone

El camino está representado como aquél que hay que recorrer hacia la liberación, ya sea como nación, como ciudadano comprometido, o como grupo. Son pocas las *road movie* bolivianas que muestran el viaje de alguien solo. Este camino a la liberación supone que se parte de un precepto que es: el hombre boliviano no es libre, sigue siendo preso del occidente, de lo que dejó la conquista en nosotros, tanto social, política, económica, espiritual y religiosamente. El camino, la carretera o la senda, se extienden para el boliviano como lo que hay que transitar para dejar de ser oprimidos, para dejar de estar colonizados (en Laguna 2013: 63).

Son ejemplos de *road movies* bolivianas, además de la que tratamos aquí, *Vuelve Sebastiana* (1953) de Jorge Ruiz, *Mi socio* (1982) de Paolo Agazzi, *La nación clandestina* (1989) de Jorge Sanjinés, *Cuestión de fe* (1995) de Marcos Loayza, *Lo más bonito y mis mejores años* (2005) de Martín Boulocq, y *Quién mató a la llamita blanca* (2006) de Rodrigo Bellot. Este es un cine que trata, parafraseando uno de los títulos de Brandellero, de un viaje de auto-descubrimiento, de *(self) discovery* (2013), aunque es con *La nación clandestina*, y con el trabajo de Sanjinés de esta película en adelante, que se inaugura un cine en búsqueda de la identidad del país. Al respecto Carlos Mesa escribe

Este cine boliviano comienza un proceso de búsqueda de identidad que es a la vez la búsqueda de identidad nacional. Lo que el indigenismo arguediano descubrió equivocadamente a principios de este siglo y que la Revolución modificó sustancialmente, se revisa y replantea en el cine de Sanjinés con la aparición de factores de fundamental importancia desde la óptica política del problema indígena (en Laguna 2013: 228).

Yvy Maraey, film al que incluimos dentro del género de la *road movie*, continúa esta búsqueda, pero no pretende ser parte del cine indígena, asumiendo una postura abierta respecto a quién es el que pronuncia su discurso, quién es el que tiene voz para transmitir aquello que sus ojos ven. Es así que *Yvy Maraey* muestra al público (mestizo) y al público internacional una visión (mestiza) de la actual coyuntura sociocultural que está atravesando Bolivia -y por extensión Latinoamérica- y del constante conflicto de identidad que tenemos como pueblos internamente colonizados e insertos en un contexto postcolonial. A partir de estas premisas es que el análisis del film, concebido como un objeto cultural resultante de una reflexión desde la identidad mestiza, nos permite identificar las características sociales y culturales utilizadas para representar un conjunto de identidades complejas y dinámicas.

2 Marco teórico

Antes de adentrarnos en el objeto de análisis y el análisis mismo, realizamos una revisión de la literatura académica que nos permite construir la base teórica sobre la que trabajaremos. Es así que en este acápite se construye un marco teórico y conceptual que establece los márgenes para el análisis del film. Se desarrolla tres ideas centrales. La primera es la teoría del postcolonialismo y su aplicabilidad al contexto latinoamericano y específicamente boliviano a través del concepto de colonialismo interno. La segunda idea está centrada en la identidad y su definición en cuanto concepto discursivo. Para poder analizar las identidades reflejadas en la película *Yvy Maraey*, se profundiza en la definición de una identidad nacional y una étnica. La tercera, estrechamente relacionada con las definiciones previas de identidad, con el postcolonialismo como contexto de análisis, y central para este trabajo, es la idea de una identidad de mestizo *ch'ixi*, que amplía y modifica la concepción colonial y neoliberal del mestizo latinoamericano.

2.1 Postcolonialismo

La teoría de la postcolonialidad está relacionada con el concepto eurocéntrico de modernidad, desde el que se considera lo occidental-europeo superior a lo oriental-no europeo. Según Enrique Dussel, la modernidad es “una emancipación, una ‘salida’ de la inmadurez por un esfuerzo de la razón como proceso crítico, que abre a la humanidad a un nuevo desarrollo del ser humano”, proceso en el que los elementos históricos “claves para la implantación del principio de la subjetividad” son “la Reforma, la Ilustración y la Revolución francesa” (2000: 4). Una propuesta no eurocéntrica de lo que es la modernidad, según el mismo Dussel, consiste en abordar el concepto desde un “sentido mundial”, por lo que la modernidad se iniciaría en 1492, con el surgimiento de “una sola’ Historia Mundial” (2000: 4).

Walter Mignolo propone tres etapas históricas de la modernidad, en función del centro geográfico de referencia respecto a lo moderno: “la primera es la cara ibérica y católica con España y Portugal a la cabeza (1500-1750, aproximadamente); la segunda es la cara del ‘corazón de Europa’ (Hegel), encabezada por Inglaterra, Francia y Alemania (1750-1945), y, por último, está la cara estadounidense liderada por Estados Unidos (1945-2000). Desde entonces, empezó a desarrollarse

un nuevo orden global” (2009: 42). En cada una de estas etapas, según Giddens, “la nación-Estado y la producción capitalista sistemática son el sostén europeo de la modernidad” (en Mignolo 2009: 44).

A pesar de que la modernidad pasó a ser, para el contexto latinoamericano y el mundo colonizado en general, un “sinónimo de *salvación y novedad*” (Mignolo 2009: 43), la relación entre esta y la colonialidad es innegable. En palabras de Mignolo, “tras la retórica de la modernidad había una realidad oculta: las vidas humanas pasaban a ser prescindibles en aras de incrementar la riqueza, y dicho carácter de prescindible se justificaba a través de normalizar la clasificación racial de los seres humanos” (2009: 41). Es por esta razón que la relación entre modernidad y Latinoamérica se sustenta en las condiciones postcoloniales de su sociedad y las relaciones de poder que las determinan.

Postcolonialismo: definición e historia

El postcolonialismo surge en la década de 1980 con los trabajos de Edward Said, Homi Bhabha y Gayatri Chakravorty Spivak (McLeod 2000) como un conjunto de teorías relacionadas con la colonización española y portuguesa desde el siglo XVI y la británica y francesa durante el siglo XIX. Se enfoca en la producción cultural y la identidad nacional en los países afectados por el colonialismo y en los países colonizadores respecto a sus colonias. Según John McLeod, es una teoría cuyo centro es el sujeto colonizado y las lógicas y valores coloniales que permanecen en los tejidos sociales de los países que adquieren su independencia (2000). Como esta es la realidad de muchos lugares en el mundo, ya sea por la supervivencia de las formas imperiales o por las nuevas formas globalizadas de colonización, el concepto de postcolonialismo debe ser utilizado para hablar sobre las prácticas estéticas (representaciones, discursos y valores), y no sobre estados, porque el término postcolonialismo “does *not* define a radically new historical era [but] recognises both historical *continuity* and *change*” (McLeod 2000: 33). Tiffin y Lawson dicen al respecto: “Colonialism (like its counterpart, racism), then, is an operation of discourse, and as an operation of discourse it interrelates colonial subjects by incorporating them in a system of representation” (1994 en McLeod 2000: 37).

Según Ella Shohat y Robert Stam, el colonialismo está ligado al etnocentrismo en su núcleo: el colonialismo es el “ethnocentrism armed, institutionalized, and gone global” (1994: 16). El carácter étnico del eurocentrismo es lo que caracteriza al contexto en el que nos encontramos, puesto que

es condescendiente con lo no occidental, pensándolo inferior, llegando incluso a demonizarlo, y piensa en lo europeo en términos de sus logros en la ciencia, el progreso y el humanismo sin detenerse en sus deficiencias reales o imaginarias (Shohat y Stam 1994: 3). Así mismo, el colonialismo no reconoce el carácter contemporáneo de los mundos colonizador y colonizado, por lo que el segundo no deja de estar en el pasado, relacionado siempre con el atraso. En palabras de McLeod, “a Westerner travelling to Oriental lands was not just moving on *space* from one location to another; potentially they were also travelling back in *time* to an earlier world” (2000: 44).

Postcolonialismo en Latinoamérica

Siguiendo la propuesta de McLeod, Shohat y Stam, el postcolonialismo en Latinoamérica no respondería solamente a la fundación histórica de la colonia española y portuguesa, sino al sistema mercantil globalizado y a la influencia cultural de los medios de comunicación masivos que caracterizan al mundo actual (2000 y 1994). La lógica colonial, sin embargo, sigue siendo la misma, y los elementos de resistencia anticoloniales responden a la “superficie sintagmática del presente” propuesta por Rivera, en la que “se pueden ver sintagmas del profundo pasado prehispánico”, es decir, “momentos del pasado en cada momento del presente”, en los que entran en colisión distintos “horizontes históricos” (2014). Sin embargo, a pesar de los cambios y de las condiciones del colonialismo actual y el postcolonialismo latinoamericano, el eje central sigue siendo el papel subalterno de los grupos étnicos desaventajados. El postcolonialismo y el colonialismo interno siguen la lógica etnocéntrica que pone en el núcleo de la discusión a las identidades culturales y las relaciones de poder en las que estas se enmarcan.

El carácter postcolonial del proceso de inclusión ciudadana de los diferentes grupos étnicos tiene que ver con su capacidad para apropiarse de los mecanismos estatales de distinción y exclusión cultural. Según Álvaro Bello, “las políticas y proyectos del Estado son apropiados y resignificados por los actores, quienes los convierten en espacios propicios para la reproducción de las identidades” (2004: 65). Esta capacidad de apropiación, junto a la flexibilidad de las demandas y de los mecanismos de participación, es una de las características de los movimientos sociales de carácter étnico. Dicha flexibilidad se expresa en “su capacidad de moverse en las diferentes esferas de lo político, por medio de diversos grados y formas de demandas que conectan lo local con lo nacional, lo material con lo simbólico, la democracia con los derechos territoriales y la autonomía con programas de urbanización o mejoramiento sanitario” (Bello 2004: 16). En el caso

latinoamericano, gran parte de los elementos postcoloniales está relacionada con los gobiernos populistas de mediados del siglo XX e inicios del XXI.

El colonialismo interno como colonialidad contemporánea

Tomamos el concepto de “colonialismo interno” como lo define Silvia Rivera, para lo que retomó las propuestas de la teoría del postcolonialismo africano y asiático y parte de los estudios sobre el tema en Latinoamérica y Bolivia. Según Rivera, el colonialismo interno es “un conjunto de contradicciones diacrónicas de diversa profundidad, que emergen a la superficie de la contemporaneidad, y cruzan, por tanto, las esferas coetáneas de los modos de producción, los sistemas políticos estatales y las ideologías ancladas en la homogeneidad cultural” (2010b: 37), confirmando lo que Shohat y Stam escriben al respecto: “The First World/Third World struggle takes place not only between nations but also within them” (Shohat y Stam 1994: 26).

El colonialismo interno determina las pautas de comportamiento de la sociedad y, por tanto, las características del actuar político y cultural de los grupos étnicos y los demás movimientos sociales, cuyas demandas están relacionadas con las estructuras sociales y las relaciones de poder. Según Rivera,

La profunda huella represiva del colonialismo —ya lo ha postulado Frantz Fanon para el caso de África— marca a hierro las identidades postcoloniales, inscribiendo en ellas disyunciones, conflictos y una trama muy compleja de elementos afirmativos, que se combinan con prácticas de autorechazo y negación. Pero esta matriz de comportamientos culturales no sólo afecta a los “indígenas”, también a los variopintos estratos del “mestizaje” y el “cholaje”, y hasta a los propios q’aras que reproducen, en sus viajes por el norte, el comportamiento dual del provinciano andino inmigrado (2010b: 119).

El colonialismo interno genera una serie de desigualdades que sirven a la construcción de distintas categorías y grupos sociales al interior de un Estado. Según Alejandro Grimson estas desigualdades “han sido y son naturalizadas y legitimadas a través de la fabricación constante de diferencias y es también desde las diferencias desde donde son producidas tensiones que desestabilizan las clasificaciones hegemónicas” (Grimson y Vidaseca 2013: 19). De aquí es que surgen los movimientos de resistencia y el proyecto de descolonización.

La descolonización, como base política del postcolonialismo, debe superar las diferencias marcadas respecto al “otro”, tanto en el espacio como en el tiempo (y todas sus implicancias). La descolonización es asumir que el “otro”, al que se le han asignado todas las características de “diferente”, en realidad no lo es tanto, rompiendo la lógica que le permite al colonizador no admitir el hecho de que el colonizado no es tan diferente a él mismo como cree, idea que esto suprimiría la legitimidad del acto colonizador (McLeod 2000: 53).

2.2 La identidad como concepto marco

Para definir el concepto de identidad seguimos la propuesta de Gilberto Giménez, quien la concibe como una construcción social que funge como la base de la acción social y política en un grupo. Esto quiere decir que la identidad es construida en torno a “pugnas de poder” y que es una “constelación de rasgos culturales distintivos” que consiste en la apropiación, por parte del individuo o grupo, de “ciertos repertorios culturales que se encuentran en nuestro entorno social”, para luego, a partir de estos repertorios culturales, generar aspectos diferenciadores del resto de la sociedad de acuerdo al contexto en el que el individuo o el grupo se encuentre inserto (Giménez 2005a: 1).

Según Giménez, la identidad plantea una serie de hechos sociales que determina la posibilidad de distinción de un individuo frente a otros, o de un grupo social en contraposición a otros. Por lo tanto, la identidad “se define primariamente por sus límites y no por el contenido cultural” y la correlación existente entre ambas no es “estable o inmodificable” (Giménez 2005a: 7). Por esencia, la identidad es el resultado de un proceso de construcción constante. Para el mismo autor, la identidad es “la imagen distintiva que tiene de sí mismo el actor social en relación con otros. Se trata, por lo tanto, de un atributo relacional y no de una ‘marca’ o de una especie de placa que cada quien lleva colgada del cuello” (Giménez 2005a: 8). Por lo tanto, al modificarse las relaciones, se modifican las identidades y deben, en consecuencia, ser vistas en su coyuntura espacial y temporal, como “construcciones contextuales, procesales y relacionales” altamente dinámicas (Sánchez et al. 2008: 259).

Categorías y tipos de identidad

Manuel Castells propone una categorización que comprende tres formas de identidad cambiantes que pueden aparecer combinadas. La primera es la “identidad legitimadora”, una forma de identidad “introducida por las instituciones dominantes de la sociedad para extender y racionalizar su dominación frente a los actores sociales”. La segunda es la “identidad de resistencia”, “generada por aquellos actores que se encuentran en posiciones/condiciones devaluadas o estigmatizadas por la lógica de la dominación, por lo que se construyen trincheras de resistencia y supervivencia basándose en principios diferentes u opuestos a los que impregnan las instituciones de la sociedad”. La tercera, la “identidad de proyecto”, está configurada en función de una proyección del sujeto o el colectivo en un futuro, y surge “cuando los actores sociales, basándose en los materiales culturales de que disponen, construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y, al hacerlo, buscan la transformación de toda la estructura social” (2000: 30).

Por otro lado, en cuanto a las identidades individual y de grupo que mencionamos antes, es posible diferenciarlas a partir de lo que Giménez denomina “auto-percepción colectiva” (2002: 60). En general, es posible entender las identidades colectivas como construcciones en torno a las identidades individuales, puesto que “la identidad es siempre la identidad de determinados actores sociales que en sentido propio sólo son los actores individuales, ya que estos últimos son los únicos que poseen conciencia, memoria y psicología propias” (Giménez 2005a: 9). Sin embargo, no puede considerarse que una identidad colectiva sea igual a la sumatoria del conjunto de identidades individuales de la comunidad o grupo social. Las identidades colectivas son “sistemas de acción” -puesto que carecen de “conciencia propia” (Giménez 2005a: 9)- que permiten a los grupos sociales constituirse como actores políticos.

Finalmente, una tercera forma de identidad, entre una infinidad de otras posibilidades según los parámetros de análisis y cohesión que se determine, y a la que aquí le damos especial importancia, es la identidad étnica.

Identidad étnica e identidad mestiza

Partiendo de lo que hemos visto hasta aquí, abordamos el tema de las identidades étnicas. Generalmente la etnicidad está relacionada con características raciales y con el mundo indígena, y

sin embargo, lo único que lo indígena y lo étnico tienen en común es el carácter cultural que define a ambas categorías. Por otro lado, raza y etnicidad no son lo mismo, aunque a veces se confundan como términos relacionados, otra vez, a comunidades indígenas o a otros grupos culturales cuyos miembros pueden tener una serie de características biológicas en común. La construcción de diferencias basadas en la raza, según John McLeod, se basan en la invención humana de hechos biológicos definitorios: “Racial differences are best thought of as *political constructions* which serve the interests of certain groups of people” (2010: 110). El mismo autor destaca la importancia de estar conscientes de los riesgos que el término etnicidad implica, puesto que, aunque raza y etnicidad no son sinónimos, ambos pueden ser usados como motivos de discriminación (McLeod 2010: 111).

Entendemos la etnicidad, siguiendo a Xavier Albó, como “la identificación de los pueblos según sus rasgos culturales”, puesto que lo étnico es “en su sentido más original, lo propio de cada pueblo, identificado por su cultura” (2005: 1). Para Castells, “la etnicidad, aunque es un ingrediente esencial tanto de la opresión como de la liberación, parece que suele formularse en apoyo de otras identidades comunales (religiosa, nacional, territorial), más que inducir a la resistencia o a nuevos proyectos por sí misma” (2000: 397). Las identidades étnicas son entonces, identidades colectivas que responden a una historia política determinada y están asociadas a “un conjunto de normas de valor, específicamente culturales” (Barth 1976: 18). Los grupos étnicos, según Frederik Barth, “son categorías de adscripción e identificación que son utilizadas por los actores mismos y tienen, por tanto, la característica de organizar interacción entre los individuos” (1976: 2). Son entonces tipos de organización social en torno a la etnicidad. Como formas de organización social, los grupos étnicos responden a una serie de “características de autoadscripción y adscripción por otros”, basadas en las diferencias culturales expresadas en determinados rasgos elegidos por el mismo grupo como representativos de las diferencias significativas (Barth 1976:6).

Para Pablo Vila, las identidades étnicas, a manera de identidades narrativas o discursivas, se construyen a partir de que el sujeto colectivo no se identifica con la identidad que le asigna el discurso hegemónico emitido desde las instituciones de poder. En este punto, dice Vila, los sujetos “deciden cuestionar la imagen negativa que el sentido común acepta como válida y se lanzan a proponer nuevas imágenes acerca de sí mismos [...] Este proceso puede ser más o menos conflictivo, y muchas veces deviene en una negociación entre los actores sociales y el Estado” (1996: 12). Desde este punto de vista, las identidades étnicas corresponderían a las tres categorías de identidad propuestas por Castells, puesto que surgen de una denominación externa,

primordialmente asignada desde el Estado, cuya característica principal es la legitimación de los distintos grupos culturales por parte de la institucionalidad estatal. Dichos grupos culturales se apropian de la identidad étnica asignada y la convierten en una identidad de resistencia y de proyecto, porque es desde este lugar que se plantean como sujetos políticos.

Lapierre analiza este aspecto y propone que al hablar de las identidades étnicas y de su construcción:

[...] no estamos hablando de cualesquiera “rasgos culturales distintivos”, sino de aquellos “que se formaron en el curso de una historia común que la *memoria colectiva* del grupo no ha cesado de transmitir de manera selectiva y de interpretar, convirtiendo ciertos acontecimientos y ciertos personajes legendarios en *símbolos* significativos de la identidad étnica mediante un trabajo del imaginario social; y esa identidad étnica remite siempre a un origen supuestamente común” (Lapierre en Giménez 2005b: 7).

Dijimos que todo grupo culturalmente determinado tiene una serie de límites que lo distinguen de otros. Este es también el caso de los grupos sociales conformados en torno a una identidad étnica. Estas son fronteras sociales, que implican una serie de “normas” para “determinar la pertenencia al grupo” y para que, en consecuencia, este conserve sus identidades a pesar del contacto e interacción constante con otros grupos (Barth 1976: 7). Al respecto Barth nos dice:

[...] las fronteras étnicas son conservadas en cada caso por un conjunto de rasgos culturales. Por tanto, la persistencia de la unidad dependerá de la persistencia de estas diferencias culturales y su continuidad puede ser especificada por los cambios en la unidad producidos por cambios en las diferencias culturales que definen sus límites [...] Sin embargo, gran parte del contenido cultural que en un momento dado es asociado con una comunidad humana *no* está restringido por estos límites; puede variar, puede ser aprendido y modificarse sin guardar ninguna relación crítica con la conservación de los límites del grupo étnico. Por esta razón, cuando se traza la historia de un grupo étnico en el curso del tiempo, *no* se está trazando, simultáneamente y en el mismo sentido, la historia de una ‘cultura’; los elementos de la cultura actual de ese grupo étnico no han surgido del conjunto particular de elementos constitutivos de la cultura del grupo en el pasado, ya que el grupo tiene existencia continua organizada dentro de ciertos límites (normas para establecer pertenencia) que, a pesar de las modificaciones, la señalan como una unidad continua (Barth 1976: 31).

Finalmente, puesto que la identidad étnica es un mecanismo de organización social centrada en la diferencia frente a otros grupos étnicos, tomamos como punto de partida que, en la coyuntura actual, los aspectos que determinan estos mecanismos de organización social tienen un carácter político que en décadas pasadas era menos evidente (Albó 2005). Sin embargo, según Barth, “el modo de organización del grupo étnico varía, como varía la articulación interétnica buscada. El hecho de que las formas contemporáneas sean eminentemente políticas no las hace menos étnicas en carácter. Estos movimientos políticos constituyen nuevas formas de dar aplicabilidad a las diferencias culturales de la organización” (Barth 1976: 27). Es así que asumimos el carácter político y de resistencia de las identidades étnicas con las que trabajamos.

La mestiza es también una identidad que, como toda otra, se opone al “no ser” mestizo. Las identidades mestizas son identidades étnicas, porque se refieren a una comunidad basada en diferencias culturales que determinan las relaciones entre los individuos que la componen y de dicha comunidad con otros grupos culturales. El concepto “mestizo” surge en el contexto latinoamericano, durante el periodo de la colonia española y portuguesa. El mestizo es el hijo o la hija de una madre o un padre indígena y de una madre o un padre europeo, y fue entendido como el resultado homogéneo y estático de una mezcla, en partes iguales, de los dos extremos de la sociedad colonial.

Al no ser indígena ni español, dentro del sistema de castas establecido por el sistema colonial, el mestizo fue rechazado por ambos grupos sociales, quedando hasta el día de hoy la huella socio-cultural del complejo y la aspiración de un ascenso social. Durante la colonia dicho ascenso podía darse a través del “blanqueamiento” de la piel, de la utilización de los símbolos adecuados en la vestimenta y del capital económico acumulado (Rivera 2010b). El mestizo acomplejado de hoy replica y mantiene viva la violencia del mecanismo de exclusión de la estructura de castas y la aspiración al blanqueamiento cultural.

Como se ha visto, desde el surgimiento del término, al igual que los términos “indio” y “blanco”, lo mestizo está directamente relacionado con aspectos raciales o fisiológicos más que culturales. Sin embargo, el mestizo al que nos referimos en este trabajo es definido por la mezcla dinámica de distintas influencias culturales, sin considerar los aspectos biológicos que puedan relacionarse a él como elementos determinantes. Según Silvia Rivera, el mestizaje “forja identidades, estrategias de ascenso socio-económico, conductas matrimoniales e imaginarios colectivos. Por lo tanto, moldea y construye a los sujetos sociales” (Rivera 2010b: 116). Como consecuencia, las identidades

mestizas, entendidas como identidades étnicas, son un elemento de resistencia cultural y de participación política.

2.3 El mestizo *ch'ixi*

La definición de mestizo *ch'ixi* propuesta por Silvia Rivera se asemeja a la concepción de las diferencias culturales planteadas por Homi Bhabha, cuando se refiere a la porosidad de las culturas y el constante intercambio que se da entre ellas (McLeod 2010). Según Rivera, el mestizo *ch'ixi* no coincide con la idea que se tenía del mestizo durante el periodo colonial, entre los siglos XVI y XIX, ni con el de la primera mitad del siglo XX. El mestizaje *ch'ixi* no es lo mismo que la hibridez, sino que es “un otro mestizaje”, en el que “lo indio está manchado de blanco y lo blanco está manchado de indio” (Rivera 2014). En el mestizo *ch'ixi* existe una “yuxtaposición de identidades antagónicas que no se funden nunca entre sí” (Rivera 2014).

La palabra *ch'ixi*, cuya traducción al castellano sería “abigarrado”, tiene varias connotaciones dentro de la lengua aymara. Según Rivera, es aquello donde los opuestos viven sin mezclarse, la condición de portador de contradicciones que no busca síntesis (Rivera 2014). Lo *ch'ixi*:

es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etcétera. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción *chhixi*, como muchas otras (*allqa*, *ayni*) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color *chhixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario (Rivera 2006: 11).

Según Rivera, es necesario pensar la identidad mestiza de hoy como una “identidad colonizada”, en la que el sujeto se identifica con el colonizador y vive una identidad doblemente acomplejada: el mestizo tiene complejo de ser indio y complejo de ser *q'ara*¹ (2014). El proceso de mestizaje dinámico que implica lo *ch'ixi* responde a la variación constante del contenido cultural. Esta

¹ El término aymara *q'ara* es usado por el sector indígena “para designar a toda la gama de sectores no-aymaras” (Rivera 2010: 78), y “se asocia con la calidad de ‘pelado’ o carente de bienes culturales [...] con el robo y el usufructo de bienes ajenos”. En lengua quechua se utiliza la misma palabra, mientras en lengua guaraní *karai* es el término equivalente.

variación y este dinamismo derivan, como ha sucedido siempre, en un mestizaje permanentemente conflictivo. El mestizo debe asumir el carácter colonizado de su identidad y ser capaz de convertir la esquizofrenia de sus complejos en un potencial de liberación (Rivera 2014).

Así, si el mestizaje como concepto surgido en el contexto colonial significa mezcla, todo ser humano resulta mestizo. Sin embargo, a diferencia del mestizo del sistema de castas colonial, el mestizo *ch'ixi* del que hablamos aquí no contempla la existencia de la mezcla homogénea, sino una “articulación de las fragmentaciones” (Rivera 2014). La propuesta de lo *ch'ixi* propone un mestizo no acomplexado, que no persigue los ideales criollos-europeos como elementos de anhelo, sino que se reconoce íntegro como lo que es. El resultado histórico de su vida en un territorio profundamente complejo. Rivera reconoce que sí, todos somos mezclados, pero el problema es cómo vivir esa mezcla (2014). Así podemos relacionar lo *ch'ixi* con la coexistencia de las tres identidades propuestas por Castells, que aparecen como determinantes de las identidades étnicas actuales, por lo que el concepto del mestizo *ch'ixi* se adecúa a la realidad boliviana de forma más precisa.

3 Marco contextual

La modernidad boliviana es postcolonial. El país vive la descolonización española como un proceso permanente y la colonialidad neoliberal propia de su lugar en el contexto global. Para poder comprender las características de la coyuntura actual, es necesario revisar la historia de la que es fruto, puesto que una multiplicidad de temporalidades coexiste en el mestizo y el indígena latinoamericano (Rivera 2014). En palabras de José Martín-Barbero, es necesario conocer la historia para “poder comprender *tanto lo que en la diferencia histórica ha puesto el atraso, pero no un tiempo detenido, sino un atraso que ha sido históricamente producido [...], como lo que a pesar del atraso hay de diferencia*, de heterogeneidad cultural, en la multiplicidad de temporalidades del indio, del negro, del blanco y del tiempo que hace emerger su mestizaje” (2001: 165). A continuación proponemos una revisión de la historia boliviana y la coyuntura actual, para poder identificar esos momentos de la historia que conviven hoy en el indígena y el mestizo bolivianos.

3.1 La identidad boliviana

La identidad boliviana, como toda identidad, ha sufrido transformaciones en diferentes facetas de su historia. Los cambios en su esencia se han dado, sobre todo, en cuanto a la incorporación real de las identidades indígenas como parte de la identidad nacional. De ahora en adelante, parte de lo que aquí se propone como la “identidad boliviana” surge de la retórica oficial del Estado boliviano, puesto que esta es la única entidad que, hasta el momento, ha definido una identidad nacional oficializada. Sin embargo, se ha incluido en esta definición solamente a aquellos elementos comunes a otros análisis históricos, políticos y culturales respecto a lo que proponemos entender como identidad boliviana.

Silvia Rivera propone tres ciclos históricos de “diversa profundidad y duración”, que son parte del presente boliviano. El primero es el “ciclo colonial” que “constituye un sustrato profundo de mentalidades y prácticas sociales que organizan los modos de convivencia y sociabilidad en lo que hoy es Bolivia, estructurando en especial aquellos conflictos y comportamientos colectivos ligados a la etnicidad, a través de lo que hemos denominado colonialismo interno. Este sería un “mundo pre-social y sub-humano de exclusión y clandestinidad cultural” (Rivera 2010b: 39). El segundo es el “ciclo liberal”, en el que se “introduce el reconocimiento de la igualdad básica de todos los seres humanos, pero en un contexto como el de la sociedad oligárquica del siglo XIX, se asocia a un conjunto de acciones culturales civilizatorias, que implican una nueva y más rigurosa disciplina”. En este periodo, según Rivera, las reformas estatales y culturales sirvieron para “renovar la polaridad y jerarquía entre la cultura occidental y las culturas nativas, y para emprender una nueva y violenta agresión contra la territorialidad indígena, comparable tan sólo a la fase del saqueo colonial temprano” (2010b: 40). El tercer y último ciclo es el “populista”, que completa “las tareas de individuación y etnocidio emprendidas por el liberalismo, creando –a partir de una reforma estatal centralizadora-, mecanismos singularmente eficaces para su profundización: la escuela rural masiva, la ampliación del mercado interno, el voto universal, y una reforma agraria parcelaria de vasto alcance. Éstos constituyeron renovados medios de liquidación de las identidades comunales y étnicas y de la diversidad cultural de la población boliviana” (Rivera 2010b: 40).

3.2 El mestizo boliviano

Durante el periodo republicano, es decir desde la década de 1820 hasta mediados del siglo XX, la mayor parte de la población boliviana estaba constituida por mestizos y mestizas, cuyo lugar en la

sociedad transitaba entre lo que llegó a denominarse el “cholo”, mestizo más cercano al indígena, y al mestizo *q’ara* o *karai*, más cercano al “criollo” o “blanco” (Szeminski 1983 y Barragán 1992 en Rivera 2010b).

Entre las décadas de 1950 y 1980, como parte del programa nacionalista de “ciudadanización” del indígena, el Estado enfrentó el “problema del indio” a través de la reforma agraria, ciudadanizando al indígena con la pretensión de causar su desaparición, borrándose las diferencias biológicas en función de una igualdad legal que resultó absolutamente ficticia (García 2013, Rivera 2010b, Salazar 2013), y fortaleciéndose el concepto de las castas sociales que aún se mantenía presente. Durante este periodo es que se consolida la distinción entre “cholos” y *q’aras* o *karai*. Estos términos son utilizados aún hoy con una fuerte carga despectiva: el cholo llamará *q’ara* o *karai* al mestizo que considera distinto porque no tiene una cultura propia. El *karai* o *q’ara* llamará cholo al mestizo, al que considera menos, al que le recuerda demasiado a ese indio que no quiere ser y que ya no debiera existir.

Llegamos así al siglo XXI con un colonialismo interno muy bien instalado, construido en torno a la discriminación cultural, económica y sobre todo racial (Rivera 2010b). Y en este caso la raza es aquella definida por la piel oscura, los rasgos faciales y corporales propios del indígena, la lengua y las prácticas culturales. Es en este contexto que se promulga la nueva Constitución Política del Estado, producto de una Asamblea Constituyente con un alto índice de representatividad indígena entre los asambleístas. Esta Constitución hace especial énfasis en el reconocimiento legal y político, desde el Estado, de las identidades indígenas hasta entonces desdeñadas.

Entonces, ¿cómo identificamos al mestizo? Lo identificamos a través de su aspecto físico, de lo que viste, del idioma que habla, de lo que come, de los rituales que practica, del espacio en el que habita y de sus formas de relacionarse con el “otro”. Desde las identidades mestizas construidas a partir del horizonte colonial y la estructura de castas, hasta las identidades mestizas de hoy - comunes al continente latinoamericano- el mestizo lleva en sí no solamente la mezcla de dos o más cargas genéticas, sino una serie de influencias culturales y socioeconómicas que van desde el entorno inmediato hasta el contexto internacionalizado y massmediatizado que caracteriza al mundo de hoy.

3.3 El pueblo guaraní

La nación guaraní es una de las naciones indígenas que habita el sur boliviano, Brasil y Argentina, y es parte de la población de Paraguay. Reconocido en la Constitución Política del Estado como una de las 36 naciones indígena-originarias, el pueblo guaraní habría llegado a los territorios que habita hoy en distintas olas migratorias, unificando paulatinamente distintos pueblos a través de su conquista y el mestizaje interétnico (Oliveto 2010). Según el historiador Francisco Pifarré, los movimientos de los grupos guaraní estarían relacionados con la búsqueda del *kandire*, la *Yvy Maraey* o la Tierra sin mal “rica y generosa en metales pero, sobre todo, fértil, amena y próspera para ser cultivada” (en Oliveto 2010: 50). Aún hoy, en algunos contextos, es conocido como el pueblo chiriguano, nombre asignado por el imperio Inca que nunca logró conquistarlo (Puente 2011, Albó 2005). La familia cultural Tupi-Guaraní está compuesta por los pueblos étnicos Ava guaraní, Izoceño guaraní, Guarayos, Sironó, Yuki, Tapiete y Guarasug’we Pauserna, cuyos grupos lingüísticos son el guaraní-chiriguano, el guarayo, el yuki y el guarasug’we (Medina 2008).

La historia del pueblo guaraní

A pesar de haber llegado a un nivel de desarrollo tecnológico y cultural que podría haber dado lugar a una organización de forma estatal, los guaraníes se consideraron siempre una “Confederación de Hombres Libres” o *ijambae*, obedeciendo a una autoridad absoluta solamente en casos excepcionales (Puente 2011). Durante el periodo de la colonia española las comunidades guaraní se resistieron a la conquista española y a las misiones franciscanas y jesuitas, y construyeron una imagen de pueblos rebeldes, por lo que serían los únicos indígenas legalmente esclavizados a partir de que, en 1613, se prohibiera la esclavitud para todos los demás pueblos indígenas (Puente 2011). Sin embargo, la ocupación de sus territorios por parte de hacendados y ganaderos españoles se inició sin detenerse hasta el día de hoy (Albó 2005), así como el proceso de mestizaje cultural entre el pueblo guaraní, los pueblos indígenas de tierras altas y los españoles durante la colonia y los mestizos urbanos desde el inicio de la república (Medina 2008).

Los guaraníes participaron en la primera y frustrada guerra por la independencia, de manera desvinculada de los otros movimientos indígenas, para luego desaparecer de la actividad política hasta fines del siglo XIX (Puente 2011). A pesar de la constante resistencia guaraní, las prácticas colonizadoras y esclavizadoras, iniciadas durante la colonia, no se detuvieron con el nacimiento de la república en 1825. Fue en 1874 y 1875 que protagonizaron una rebelión contra los hacendados

como resultado de la intensificación de la práctica de usurpación de tierras, la extrema pobreza, la esclavitud y la servidumbre a la que se veían sometidos (Hurtado 2011). En 1892 se da la última guerra de resistencia al colonizador republicano, cuya última batalla, librada en Kuruyuki, marca el inicio del sometimiento definitivo del pueblo guaraní al régimen hacendal y al poder estatal (Albó 2005).

Fue durante la Guerra del Chaco, entre los años 1932 y 1935, que los indígenas guaraní entraron en contacto con los indígenas de tierras altas y con el aparato estatal militar, del que de pronto formaban parte. Décadas después, la reforma agraria de 1953 solamente profundizó el problema de los territorios indígenas y el subyugo de las comunidades al poder de las haciendas (Puente 2011). Para la celebración del centenario de esta batalla, las comunidades guaraní volvieron a la resistencia política, organizados como parte de los movimientos sociales de los indígenas de oriente del país, a través de la Asamblea del Pueblo Guaraní o APG, “pero ya dentro del inevitable marco del estado Boliviano” (Puente 2011: 21). Hoy viven el proceso de recuperación de sus territorios y de reorganización social y política, a pesar de que en algunas zonas alejadas del control estatal, la esclavitud en las haciendas continúa (OEA 2009).

Según Javier Medina, la amenaza más importante percibida por las comunidades guaraní es el “Mal Gobierno”, es decir, la incapacidad de los *karai* para cumplir con la lógica de la reciprocidad, desde la mala administración ejercida por el Instituto de Reforma Agraria en relación con el saneamiento del territorio desde 1953 y los constantes atentados contra su forma de vida o *ñande reko*², hasta las promesas incumplidas de los políticos (2008). Thierry Signes dice respecto a la resistencia constante y la capacidad de asimilación cultural: “Este reduccionismo guaraní impide considerar a los *ava*³ como partes integrantes de Bolivia y, por ejemplo, restituir su papel en la Independencia del país o convertirlos en símbolo de resistencia ‘nacional’ contra el imperialismo inca o ibérico. Por otra parte, su voluntad libertaria se combina con una excepcional flexibilidad cultural para adoptar elementos ajenos, andinos, chaqueños y europeos” (en Medina 2008: 37). Los guaraní no obedecen a sus capitanes o líderes sino en casos de enfrentamiento con otras

² Bartomeu Melià recoge la definición de *ñande reko* propuesta por Montoya a mediados del siglo XVII: “Modo de ser, modo de estar, sistema, ley, cultura, norma, comportamiento, hábito, condición, costumbre” (Medina 2008: 108). En este concepto se entrecruzan “economía, sociedad y religión” (Melià Medina 2008: 121).

³ Nombre que se dan los guaraní, cuya traducción al castellano es “humano” o “persona”.

comunidades no-guaraní y por lo general, las decisiones son tomadas al interior de cada familia (Melià en Medina 2008). Por estas razones, la existencia de las comunidades guaraní es incompatible con el Estado y sus mecanismos económicos, políticos y sociales. Son un ejemplo del proceso frustrado de inclusión del indígena en el Estado.

El informe sobre etnicidad y ciudadanía de la CEPAL del año 2004, sobre a la inclusión de los grupos étnicos en la modernidad estatal latinoamericana declara: “bajo las políticas de modernización se produce el despojo material, sobre todo de la tierra, de los grandes conglomerados indígenas, que desde entonces han visto como único destino la migración a las ciudades, donde a partir de los años cincuenta del siglo XX pasan a formar parte de las reservas de mano de obra no calificada dentro de los procesos de ‘acumulación flexible’” (Bello 2004: 48). Este despojo de tierras, como vimos en el acápite anterior, fue sufrido por las comunidades guaraní desde la colonia española hasta hoy. De aquí que surgen las demandas al Estado desde la década de 1990, paralelamente al fortalecimiento institucional y de representatividad del pueblo guaraní y de las demás naciones indígenas de tierras bajas de Bolivia.

La demanda por tierra y territorio es, según Bello, “una de las más recurrentes entre la mayor parte de los grupos étnicos de América Latina” (2004: 87) y es “quizá una de las más importantes junto con la autonomía y autodeterminación [...] pues agrupa a un conjunto de otras demandas como la gestión de recursos naturales, el autogobierno y el desarrollo de las identidades” (Bello 2004: 95). Las comunidades guaraní marcharon por primera vez desde el sur y este del país hacia la ciudad de La Paz en 1991. Sus demandas incluían la autodeterminación y el territorio. Silvia Rivera destaca la necesidad de considerar:

(...) el notable aporte crítico y renovador que en las últimas dos décadas ha planteado la emergencia organizada de movimientos y movilizaciones de contenido étnico y anticolonial, los que, lejos de disputar espacios circunscritos por una normatividad especial, han llegado a plantear reformas tan profundas al sistema político que éste tendría que transformarse por completo para acoger aun las menos radicales de sus reivindicaciones.

Para lo que propone tomar como ejemplo:

la reciente marcha de indígenas moxeños, sironós, yuracarés, chimanes, etc., que arribó a la ciudad capital en septiembre de 1991, planteando dos simples consignas: Territorio y Dignidad. Ambas, por sí solas, expresan una compleja articulación de horizontes y

temáticas referidas, por un lado, al derecho a la autonomía y el autogobierno, y por otro, a la demanda de un trato acorde con la condición humana –y ciudadana- a los pobladores nativos de oriente (2010: 33-34).

El año 2002, las comunidades guaraní junto a los pueblos indígenas de tierras bajas llegaron a la ciudad de La Paz en su cuarta marcha. Demandaban una asamblea constituyente “para refundar el país” (Puente 2011: 83). La demanda fue satisfecha: la asamblea constituyente promulgó una nueva Constitución Política del Estado el año 2009. La última de estas marchas tomó lugar el año 2012, exigiendo el respeto a la legislación vigente respecto a la protección del Territorio Indígena Parque Nacional Isiboro Sécore. Una vez más resultaron victoriosos y su papel en la política y los movimientos sociales en Bolivia parece haberse consolidado definitivamente.

En cada una de las marchas, las demandas centrales se relacionaron con la autonomía, el territorio y la dignidad. Dichas demandas, según Rivera, “sintetizan con elocuencia las complejas dimensiones históricas del movimiento indígena, pues articulan la aspiración de un trato digno, acorde con la condición humana, con el respeto a la especificidad histórica, organizativa, cultural y productiva de la sociedad indígena” (Rivera 2010: 61).

Los ayoreo Totobiegosode

El pueblo guaraní ha tenido contacto recurrente con las comunidades ayoreo que habitan las mismas zonas del Chaco, a los que denominó *yanaigua* o “gente del monte”. El pueblo ayoreo está compuesto por clanes, que en muchos casos coinciden con el aglutinamiento de familias extensas, dedicadas a la agricultura y la recolección. Posteriormente a resistirse a la campaña evangelizadora de los siglos XVII y XVIII, terminaron siendo afectados por las misiones evangélicas de los Estados Unidos en la década de 1950, por lo que varios clanes se trasladaron a zonas urbanizadas, bajo un alto grado de pobreza. Son siete los clanes nómades que configuran al pueblo ayoreo en territorio boliviano que, a pesar de no reconocer una autoridad común, que pertenecen a la Central Ayoreo Nativa del Oriente Boliviano (Santa Cruz s/f). El clan Totobiegosode habita los bañados del Izozog en territorio paraguayo, manteniéndose como una cultura “en contacto inicial”. Este clan solía dominar el actual territorio guaraní, pero ha sido desplazado de su territorio tradicional bajo la presión de la extensión de la industria ganadera (Paraguay 2004: 513, UNAP: 13).

La Tierra sin mal

La Tierra sin mal es una de los elementos culturales más importantes de la cultura guaraní, junto con la oralidad, la reciprocidad y la necesidad de libertad. Según Bartomeu Melià “no se puede hablar de los guaraní sin referirse a su búsqueda, incansable y profética, de la tierra-sin-mal” (Medina 2008: 99), puesto que “para el guaraní hay una relación directa entre tierra-sin-mal y perfección de la persona; el camino de una lleva a la otra. Y así como la tierra-sin-mal es real y está en este mundo, la perfección, que en su grado por excelencia incluye el no-morir, es también real y se da en la tierra. La tierra-sin-mal como tierra nueva y tierra de fiesta, espacio de reciprocidad y de amor mutuo, produce también personas perfectas, que no sabrían morir” (Melià en Medina 2008: 105). En esta tierra y en su búsqueda es que es posible vivir la “vida buena”, concepto que aparece también en otras culturas indígenas con nombres similares, y que se refiere a esa reciprocidad, amor y respeto mutuo –entre seres humanos y entre seres humanos y naturaleza- (Albó 2012, Medina 2008). La búsqueda de la Tierra sin mal implica la huida de la tierra corrupta a lo largo de la historia, puesto que, en palabras de Melià, “el mal de la tierra no es de ahora”: entró con mayor fuerza que nunca durante la inclusión del mundo guaraní en el sistema colonial (Medina 2008: 107).

Yvy Maraey y *Kandire* son dos términos que se refieren a esta Tierra sin mal. *Yvy* es traducido como tierra o territorio, que como ya vimos es la demanda más significativa de este pueblo. Según Medina, su definición se asemeja a la que James Lovelock y Lynn Margulis hicieron del concepto “Gaia”. Así, la *Yvy* es “un ser vivo, inteligente que se autorregula y en el que, a diferencia del viejo paradigma newtoniano y cartesiano, no se puede diferenciar y menos separar (como hace la Constitución Política del Estado) la litósfera de la biósfera y ambas de la atmósfera, pues estas tres dimensiones forman un solo sistema biodinámico” (Medina 2008: 170). *Kandire* puede significar lugar al que van los muertos y patria de origen (Combès 2006), de donde se deduce su doble significación como inicio y fin de la vida. Documentos del siglo XVI hablan también de “los candires”, como la “meta de varias migraciones de grupos indígenas del alto Paraguay hacia el oeste” (Combès 2006: 3).

A pesar de sus connotaciones míticas, equiparadas a El Dorado o a Moxos en los documentos coloniales, “la *Tierra sin mal* no es, pues, una tierra prometida, sino ante todo la *tierra virgen*, aquella del bosque rico en humus y palmeras que permite al trabajo humano producir muchos

frutos” (Temple en Medina 2008: 69). Dentro de su cosmovisión y de la relevancia de la oralidad para la cultura de las comunidades guaraní, Melià sentencia “un pueblo que ha vivido durante siglos en un tal ambiente ha debido pensar su verdadera tierra en términos de luz y de voz; que no sólo hablan las aves, los insectos y las aguas, sino también los árboles. Es esta la tierra buena que el guaraní, caminante, horticultor y aldeano, ha buscado incansablemente para en ella cultivar y vivir” (en Medina 2008: 101).

4 Objeto de análisis



Yvy Maraey es una *road movie* boliviana, estrenada en octubre del año 2013. En este film los protagonistas viajan desde la ciudad de La Paz hacia el Chaco boliviano. El viaje, a través de distintas poblaciones rurales, es una

oportunidad de reflexión y diálogo, cuya conclusión es el cambio de la relación entre ambos personajes y la transformación de ellos mismos.

4.1 Resumen ficha técnica

<p>Ficha técnica (resumen)</p>	<p>País: Bolivia</p> <p>Año: 2013</p> <p>Idioma: Español y guaraní</p> <p>Director: Juan Carlos Valdivia</p> <p>Duración: 105 minutos</p> <p>Compañías productoras: Cinenómada, Río Negro Producciones, PJB Picture Company</p>
---	---

<p>Reparto</p>	<p>Andrés Caballero: Juan Carlos Valdivia</p> <p>Yari: Elio Ortiz</p> <p>Pitacara: Felipe Román</p> <p>Tengua: Francisco Acosta</p> <p>Oji: Diego Picaneray</p> <p>Susano: José Changaray</p> <p>Naty: Carla Arana</p> <p>Huaypa: Luciano Gómez</p> <p>Vicente: Alfredo Sánchez</p> <p>Irandai: Filomena Viveros</p>
<p>Equipo técnico</p>	<p>Director: Juan Carlos Valdivia</p> <p>Guion: Juan Carlos Valdivia y Elio Ortiz</p> <p>Productores: Matthias Ehrenberg y Joaquín Sánchez</p> <p>Dirección de fotografía: Paul de Lumen</p> <p>Música original: Cergio Prudencio</p> <p>Casting: Juan Carlos Valdivia y Elio Ortiz</p>
<p>Exhibiciones internacionales</p>	<p>Festival Internacional de Cine de Morelia. Octubre 2013</p> <p>Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Noviembre 2013</p> <p>Festival Pachamama / Cinema de la triple frontera, Brasil. Noviembre 2013</p> <p>Festival de Cine de La Habana. Diciembre 2013</p> <p>MOMA Nueva York, Iberoamerican Images: The State of the Art. Mayo 2014</p> <p>Festival Latinoamericano de Cine de Ensenada. Abril 2014</p>

4.2 Sinopsis

- “¿De qué color ves las cosas?”
- “Del mismo color que las ves tú”
- “¿Y cómo sabes tú cómo veo yo las cosas?”



Con esta declaración sobre el desconocimiento mutuo y la ingenuidad de asumir el valor universal de lo propio inicia y termina la película de Juan Carlos Valdivia. La historia comienza con la visita de Susano, diputado de origen guaraní, a Andrés Caballero, reconocido director de cine que quiere realizar un viaje hacia el Chaco, motivado por su interés por seguir los pasos del explorador y Erland Nordenskiöld, la posibilidad de hacer un film sobre la batalla de Kuruyuki, y, especialmente, conocer la Tierra sin mal. Susano, a quien Andrés recurre en busca de apoyo, le encarga la tarea de guía a Yari, un guaraní crítico de su cultura que será el compañero de viaje de Andrés. El viaje se inicia en la ciudad de La Paz, como el punto de partida que permite contextualizar a Andrés y nos entrega una serie de supuestos socio-culturales importantes. El relato se desarrolla en pocos días, en la ruta que conecta la ciudad de La Paz, una ex-casa de hacienda en Tapere, en la zona del Chaco, la comunidad guaraní de Tenteyape, las poblaciones de Cuevo y Charagua, y los bañados del Izozog en el Parque Nacional Kaa-Iya, donde el viaje concluye con el encuentro entre los viajeros y un grupo indígena ayoreo Totobiegosode que vive como comunidad en contacto inicial.

Además de Andrés, Yari y Susano, los personajes importantes son Tengua y Oji, jóvenes guaraní y ayoreo respectivamente. Tengua y Oji son estudiantes de cine y se encuentran en el Chaco filmando una reinterpretación de la batalla de Kuruyuki. En la etapa final del viaje guían a Andrés y Yari hacia la frontera con el Paraguay, al encuentro con la comunidad Totobiegosode. En la interacción entre estos personajes se produce una dinámica de auto-observación y auto-conocimiento, y de conocimiento del “otro” que complementa la dinámica central de diálogo entre Yari y Andrés.

Yvy Maraey es un film que busca retratar un momento histórico en el que los cambios en lo político y lo cultural están transformando aceleradamente las relaciones entre las personas y los procesos de construcción de las identidades individuales y colectivas en Bolivia. Para reforzar este análisis, la historia central es interrumpida constantemente por dos secuencias distintas. La primera consiste en momentos de reflexión de Andrés al retornar de su viaje, cuyas temáticas son el rol del cine en el mundo indígena, su experiencia en cuanto al encuentro con una cosmovisión y una lógica distintas y su transformación personal. La segunda secuencia temática de interrupciones consiste en distintas tomas casi estáticas de ramas de arbustos en la oscuridad, con una voz en *off* que recita un texto en lengua guaraní sobre la cosmovisión y la filosofía de este pueblo y su relación con el *karai* u hombre blanco.

5 Análisis del film

Siguiendo la definición que propusimos, y de acuerdo a todas las características que revisamos previamente, *Yvy Maraey* es una *buddy road movie*, durante la que la amistad de los coprotagonistas, esencialmente antagónicos, se inicia y consolida a la par de la transformación personal que ambos sufren. Es una película compleja que aborda distintos temas. Entre otros, reflexiona sobre el rol del cine y el cine indígena, la cosmovisión guaraní y su situación de cultura relegada en relación a las culturas indígenas de los andes, la relación del hombre con los objetos, con la naturaleza y con la palabra, etc. En este caso, nos centramos en los elementos del film que se relacionan con la temática que aquí tratamos: la identidad y sus representaciones, la representación del mestizo y la concepción de un mestizo *ch'ixi*.

En los siguientes acápite tratamos de encontrar los elementos que determinan las formas de representación de estas identidades, para luego analizarlos. En una primera instancia revisamos la representación de las identidades indígenas y “blancas”, como identidades opuestas que determinan mutuamente su existencia y sus características; en una segunda, partimos de estas identidades específicas y bien delimitadas y revisamos la representación del mestizo, construido a partir de un concepto ambiguo, poco claro, para luego identificar lo *ch'ixi* que aparece representado; y finalmente analizamos el concepto de la Tierra sin mal como objeto de interés del explorador *karai* y como extensión del concepto de “vida buena” para el indígena y el mestizo *ch'ixi*.

Los elementos a los que prestamos atención son: la construcción de los distintos personajes en relación al *casting*, el aspecto físico, el idioma en el que se comunican, las relaciones entre ellos, la imagen que tienen de sí mismos, y por tanto sus identidades individuales, y los objetivos que cada uno persigue dentro de la historia. Todos estos aspectos son englobados en una visión de la psicología de los personajes y del espacio que ocupan en el relato, puesto que así logramos identificar los elementos simbólicos que llevan en ellos al representar a distintos sectores de la sociedad boliviana.

También prestamos atención a otros elementos simbólicos que refuerzan el discurso presente en cada escena analizada. Estos son los escenarios en los que se desarrolla el relato, porque son parte importante del mismo al configurar un marco discursivo y al determinar, al menos en parte, las acciones de los personajes, los diálogos y la percepción que el público tiene de la escena; la música que contextualiza el contexto cultural en el que se está desarrollando la escena; los objetos que acompañan la transformación de los personajes; y las dos series de interrupciones al relato central, cuya función es evidentemente de reflexión y conclusión de las escenas-hito en la historia.

5.1 El indígena y el *karai*

Para poder abordar la representación de las distintas identidades presentes en la película, dividimos el análisis en tres partes. La primera es una revisión de la construcción de los personajes y de sus características asociadas a su identidad étnica. La segunda y la tercera se acercan a la representación de las identidades blanca o *karai* e indígena, respectivamente. Los elementos a los que prestamos atención son los siguientes:

- Lo biológico, en cuanto a las diferencias determinadas por las características físicas de los cuerpos de los personajes, es decir, el color de piel, los rasgos faciales y corporales, etc.;
- El idioma, considerado en este análisis como la expresión oral, de un sistema de conocimientos y de organización del entorno percibido. El español, por un lado, y el guaraní (o el bilingüismo), por el otro, son utilizados como elementos clasificatorios del tipo de mestizo al que corresponde el personaje;
- Los objetos que acompañan a los personajes, en cuanto cobran especial importancia simbólica, como elementos para la representación de las identidades.

Los personajes

El *casting* es uno de los elementos que Shohat y Stam consideran relevantes al momento de analizar el proceso de representación de los sujetos que pertenecen a los grupos subalternos (1994). En el film que analizamos ha sido cuidadosamente trabajado en cuanto a la representación de las identidades presentes en el film. Valdivia y Ortiz, como investigadores y guionistas, junto a Glenda Rodríguez, responsable del *casting*, se encargaron de que los personajes indígenas fueran representados por guaraní, ayoreos y aymaras respectivamente, y los personajes *karai* o blancos por actores mestizos de las zonas geográficas correspondientes. Es así que el aspecto físico de los actores corresponde rigurosamente con el que cada uno de los personajes busca representar. Lo mismo ocurre con los idiomas indígenas, hablados como primera lengua por los actores que personifican a los personajes guaraní, ayoreo y aymara.



Siguiendo lo que el film propone sobre la diferencia identitaria clara y discursiva desde la primera escena, más allá de las características aportadas por el *casting*, encontramos una división dualista de los personajes, *karai* o indígena, identificados como tales de acuerdo a su auto y heteroidentificación cultural. El *karai* que denominamos “intelectual” es representado por Andrés, mientras el *karai* colonizador contemporáneo es representado por la familia propietaria de la barraca, probablemente expropiataria de la hacienda, para la que trabaja la comunidad guaraní de Tapare, la primera que Yari y Andrés visitan. Las principales representaciones de los indígenas son los personajes de Yari, Susano, Oji y Tengua, las distintas comunidades guaraní que Andrés visita, la comunidad ayoreo Totobiegosode y el grupo de indígenas aymara que aparece al inicio del film.

Ahora revisamos los personajes uno por uno y las características que nos remiten a sus identidades étnicas:

- Andrés Caballero es un reconocido director de cine que vive en la ciudad de La Paz. Valdivia, director del film y quien encarna a este personaje, buscó construir un relato semi-autobiográfico, a partir del que Andrés resulta ser un apasionado por la cultura guaraní, dedicándose a estudiarla y a aprender su lengua, inspirado por el trabajo del antropólogo

sueco Erland Nordenskiöld. Su viaje es impulsado por su deseo de conocer la Tierra sin mal y de realizar una película sobre la historia del pueblo guaraní, y para emprenderlo pide la autorización y el apoyo de Susano. Durante el viaje se da cuenta de que no se conoce a sí mismo y no sabe qué es lo que busca. El conocimiento que tiene de la cultura guaraní se muestra insuficiente para lo que buscaba inicialmente y poco a poco el viaje se transforma para él en una oportunidad para conocerse y liberarse de los prejuicios que le impone su mundo, y para cuestionar el papel del cine y de la pretensión de conocer al indígena que ha tenido la etnología durante siglos. Llega un momento en el que esta angustia de no conocerse hace que el objetivo de su viaje cambie por el deseo de encontrarse, de morir y de “ser otro”. Es la presencia de Yari la que lo obliga a cuestionarse y le permite cuestionar al guaraní, mientras Oji y Tengua lo acercan a la posibilidad de un cine desde el indígena, por un lado, y al mundo ayoreo, por el otro.

- Elio Ortiz, antropólogo de origen guaraní, interpreta a Yari, coprotagonista del relato. Este personaje se mueve entre el mundo urbano de La Paz y el mundo guaraní, aunque en el film no se conoce los motivos. Acompaña a Andrés en su viaje y tiene la misión de guiarlo hacia la Tierra sin mal -que cree es un “invento de los curas” - y al encuentro con los indígenas libres de mestizaje que Andrés quiere encontrar. Durante el trayecto, su discurso reafirma su identidad indígena y guaraní, diferenciándose de los indígenas de la zona andina. Yari configura un elemento de contraste con Andrés, gracias al que podemos reconstruir la identidad de ambos y ver a través de su relación el análisis que la película propone sobre la vida en la zona del Chaco boliviano y la visión que el resto del país tiene sobre la cultura guaraní y viceversa. Yari es sumamente crítico respecto a las identidades indígenas en la coyuntura política y cultural actual, pero no deja de identificarse con su pueblo y lo indígena.
- Tengua y Oji son dos jóvenes indígenas, guaraní y ayoreo respectivamente, estudiantes de cine. A la llegada de Andrés a Kuruyuki, poco después de separarse de Yari, se encuentran filmando una película sobre la batalla ocurrida en esta población en 1892 como proyecto final para sus estudios. Se suman al viaje de Andrés como guías para llevarlo a la tierra de los ayoreo y de los guaraní de la frontera con Paraguay, en la zona del Izozog. También experimentan un proceso de reflexión y autoconocimiento al encontrarse con el chamán guaraní o *pajé* Pitacara, al que recurren cuando Andrés cae enfermo. Pitacara les

transmite parte de la cosmovisión guaraní y les habla sobre la necesidad de conservar y transmitir el valor de la palabra como elemento mágico-religioso, central para las culturas indígenas del Chaco (Medina 2008).

- El personaje de Susano es un ejemplo de la inclusión del mundo guaraní e indígena en el aparato estatal. *Mburuvicha* o capitán de su comunidad, dirigente de la Asamblea del Pueblo Guaraní y diputado nacional, forma parte de la lógica occidental estatal que ha incluido al indígena como representante de su comunidad, dentro de la lógica democrática-representativa. Es quien, al inicio de la narración, apoya a Andrés para emprender el viaje y asigna a Yari la responsabilidad de guiarlo, y quien aparece en uno de los momentos críticos en el que el viaje de ambos protagonistas está por fracasar, obligándolos a continuar, y ofreciéndose incluso a vestirse “con taparrabos” como sus ancestros si eso es lo que Andrés necesita para filmar la película que le ofreció antes del viaje.
- La familia *karai* propietaria de la barraca, para la que trabaja la comunidad guaraní de Tapere, es un ejemplo de las familias de herencia occidental que llegaron a estos territorios y se adueñaron de las tierras, expulsando a los grupos indígenas y esclavizando a quienes no lograron o no quisieron huir. Aún es posible encontrar haciendas en las que las familias guaraní son esclavizadas⁴, pero en este caso, esta familia ha perdido sus tierras y mantiene una relación de empleador-empleado con los indígenas a quienes denominan *cambas*⁵.

La representación de la identidad *karai*

Como mencionamos antes, el *karai* es representado principalmente por Andrés y la familia propietaria de la barraca en Tapere. Aunque distintos, estos personajes tienen una identidad común que los acerca más de lo que sus diferencias los separan. Es *karai*, en palabras de Yari, el

⁴ Ver acápite 3.2.1 La historia del pueblo guaraní.

⁵ Hoy, el término *camba* es utilizado para designar a la población del oriente del país, generalmente sin intención peyorativa, aunque aún depende del contexto y de quien utiliza la palabra. Sin embargo, hasta mediados del siglo XX era un término que denotaba discriminación racial. Según Xavier Albó “el nombre *camba* (lit. ‘negro’ en alguna lengua mal precisada) durante siglos era aplicado despectivamente por la gente blanca de las tierras bajas, sobre todo de Santa Cruz, a los indígenas locales” (Albó y Galindo 2012: 10)



que no es indígena, sea “nacional o extranjero”. Mestizos o blancos, no-indígenas, hablan el castellano (o alguna otra lengua no-indígena) y si comprenden la lengua guaraní, como Andrés, es porque la aprendieron como parte de sus estudios. El *karai* viene de fuera y no comprende la lógica ni la

cosmovisión guaraní. Se apega a la cultura de la palabra escrita y no es capaz de empatizar con el indígena desplazado, esclavizado, colonizado. Es para el guaraní un “objeto extraño”. En uno de los paréntesis en los que aparece reflexionando sobre su rol como *karai* y como cineasta frente a los guaraníes, Andrés dice “voy a buscar a ese hombre que voy a tener que inventar”. Así, a pesar de todo o quizás como consecuencia, el *karai* asume su capacidad de inventar al indígena a través del conocimiento que tiene sobre él y de su capacidad de nombrarlo como tal y el poder que este hecho representa.

El personaje de Andrés es el único que está estrechamente relacionado con la transformación de los objetos que simbolizan su forma de pensar y de relacionarse con el mundo. Los dos elementos con gran eficacia y potencialidad simbólica son su automóvil y la pluma con la que escribe en su diario: el primero, protagonista del viaje, el segundo protagonista del proceso de reflexión del personaje.

El automóvil, objeto preciado de Andrés, comienza su transformación desde que Yari ofrece llevar a un grupo de personas hasta el poblado al que se dirigen. Andrés, preocupado por el cuidado del auto, rechaza la idea, pero es forzado por Yari quien argumenta “para mí es muy difícil andar en un carro como este” mientras “la gente necesita transporte”. La segunda vez que esto ocurre, Andrés vuelve a manifestar su rechazo, lo que causa la separación de los compañeros de viaje, por lo que este objeto se constituye como el argumento del desencuentro cultural entre ambos personajes. Finalmente, en la escena en la que los viajeros se encuentran con la comunidad ayoreo Totobiegosode, después de que la transformación de Andrés parece haber terminado, el automóvil ha sido desmantelado por los miembros de este grupo, símbolo de lo que ha ocurrido con la lógica *karai* de Andrés.

La pluma es el objeto que permite a Andrés transcribir sus ideas y mantenerse fiel a la lógica de la palabra escrita. La utiliza para llevar su cuaderno de campo, pero sobre todo como instrumento de reflexión durante los paréntesis que muestran a Andrés de regreso en La Paz. Durante el viaje Andrés inicia un proceso de cuestionamiento sobre la importancia y la utilidad de la escritura como mecanismo de pensamiento. Llega un punto en el que la palabra escrita comienza a perder sentido y se convierte en papel, en materia hilada.



Cuando los coprotagonistas se separan, y Andrés queda solo en su viaje, comienza a dejar de escribir y el primer paso que da es sustituir las palabras por espirales. El acto mismo de usar la pluma y el cuaderno persisten, pero la palabra oral comienza a tomar protagonismo. Llega un punto en el

relato en el que Andrés deja de escribir y la voz en *off* en guaraní es reemplazada por la suya, también en guaraní. Al llegar al Izozog, antes de abandonar el auto para internarse en el bosque, la cámara nos muestra el momento exacto en el que Andrés decide dejar atrás la pluma, porque ya no la necesita. Las últimas tomas del viaje y de los paréntesis de reflexión, muestran a la pluma clavarse en el tronco de un árbol y en uno de los ovillos de papel escrito que Andrés ha construido a lo largo del film. Su función ha cambiado, y aunque el film deja abierta la interpretación de lo que este hecho significa, nos deja claro que la palabra y la escritura ya no determinan a Andrés. Este cambio es el símbolo final de su transformación.

Otros de los elementos simbólicos importantes es la música. En las escenas en las que la presencia *karai* se impone, la música es música barroca de orquesta, compuesta en las misiones jesuíticas de Moxos. En varias escenas durante el viaje, la música es diegética, reproducida por el equipo de sonido al interior del automóvil. Para Yari esta es “música de homosexuales”, lo que nos muestra la relación que establece el indígena, entre la música europeizada con lo cobarde o afeminado (e indirectamente con Andrés, quien además viaja sin su mujer). En Tapere es interpretada por un contratenor, sobrino de la familia dueña de la barraca, donde se celebra la fiesta de los hacendados y de la comunidad. En esta escena, la música cobra un papel especial, puesto que se nos muestra un contraste entre la música *karai* y la guaraní a través de su superposición constante de ambas, símbolo de las disputas de poder de las que nos habla la escena.

La representación de la identidad indígena

En la coyuntura actual, la representación del indígena se ha politizado en muchos de sus aspectos. Ya no es solamente una muestra de la diversidad cultural, sino un elemento en la actividad política del país, especialmente dentro de los movimientos sociales. A pesar de que la búsqueda de Andrés y la crítica de Yari están centradas principalmente en las características culturales del guaraní, la película hace una manifestación específicamente sociopolítica, al cuestionar el escenario boliviano y las diferencias internas entre los distintos grupos indígenas. En *Yvy Maraey*, los indígenas guaraní, en su relación con el *karai* y el Estado, plantean su autodeterminación como ajenos, política y culturalmente, a dicha institución, puesto que la conciben como una entidad esencialmente occidental. Lo mismo ocurrió con la iglesia y la religión católica y el *karai* español y criollo republicano que llegó para apoderarse de sus tierras.

El pueblo guaraní aparece en *Yvy Maraey* como declaración de doble otredad, puesto que ocupa uno de los lugares más bajos en la estratificación interna del mundo indígena en Bolivia. Dicha declaración de otredad es un paso que avanza en el reconocimiento de las estructuras de poder que caracterizan al país, es decir, es un paso en el proceso de auto-cuestionamiento respecto a su carácter "natural". El guaraní está y permanece en la periferia política y cultural del país. Son los pueblos indígenas andinos -quechua y aymara- los con mayor fuerza y presencia en estos ámbitos, en parte porque habitan las zonas urbanas políticamente más importantes y porque el número de su población es mayor. El indígena guaraní y su lengua -a la que la película le da un protagonismo especial- se encuentran en un estrato secundario, configurándose como el otro, también frente al indígena andino.

Una de las escenas que ilustra esta idea es aquella en la que un grupo aymara se encuentra bloqueando la carretera por la que Andrés y Yari inician su viaje. Se produce un breve diálogo entre el grupo y este último, en lengua aymara y guaraní respectivamente, cuyo resultado es un momento tenso de incomunicación absoluta. Cuando ambos comienzan a hablar en castellano llegan a la conclusión de que, como Yari es indígena y los indígenas están en el poder del Estado, los viajeros pueden seguir su camino. A partir de este evento, Yari le explica a Andrés la visión que el pueblo guaraní tiene al respecto. Aunque se autoidentifican como indígenas, no se reconocen parte del Estado, porque reconocen que el Estado como tal es una idea occidental que no puede ser comprendida por la cosmovisión guaraní en la que la idea del hombre libre es la que

prima. Sobre el tema Yari le dice a Andrés “El Estado lo creó el hombre blanco. Para que nosotros tengamos poder sobre el Estado tendríamos que hacerlo desaparecer [...] ¿Si sos un pobre miserable, para qué querés ser parte de un Estado? Te subes, te bajas, cuando te da la gana, y con eso ganas. Y por más que tengamos, ahí en el palacio, un indio como yo, sentado, nosotros seguiremos siendo la garrapata [de la fábula]. ¿Para qué querés ser más, a ver?”.



En cuanto a los objetos, Yari es acompañado en algunas escenas por perros, sobre todo en los momentos en los que aparece reflexivo. Es posible que esta conexión busque simbolizar la relación que existe entre el guaraní y la naturaleza. La música en los contextos expresamente guaraní es música diegética indígena, interpretada por la misma comunidad o los actores que tocan el violín. En los fragmentos del relato en los que la música juega un rol de contextualización, y el escenario, los actores y la temática están relacionados a lo indígena, la música es interpretada por la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia, dirigida por Cergio Prudencio, compositor de la banda sonora original en base a las características de la música guaraní. Finalmente, el film menciona como símbolo de autenticidad del guaraní su costumbre de llevar el cabello largo y trenzado. Para Yari, este es uno de esos elementos con los que busca representar la identidad de este pueblo, pero que hoy no son importantes. Según él, conservar este tipo de símbolos no garantiza el futuro del guaraní, si finalmente desaparecerá, absorbido por una lógica centrada en el Estado es decir, en la homogeneidad de la cultura occidental y eurocéntrica. Así le dice a Andrés, como explicación al porqué él no lleva el cabello trenzado, “Ah! Mi pelo es lo de menos [...] En veinte años ya no van a haber los guaraní, Andrés. Van a estar todos mezclados con aymaras, quechuas o blancos [...] Entonces querrán retomar su historia, pero ya no estarán los ancianos para contarles... será el *karai* su narrador”. Este es uno de los ejemplos de los elementos que consolidan en el film la representación del colonialismo interno que caracteriza al país y su cuestionamiento.

5.2 El mestizo representado

Queremos rescatar una diferencia fundamental entre los términos *karai* y mestizo, que suelen ser entendidos como sinónimos en el lenguaje cotidiano y que hasta este punto hemos manejado prácticamente de forma indistinta. Para revisarlos, partimos de que ambos son conceptos que denominan una identidad. Como vimos en el capítulo teórico, las identidades se definen por sus límites -es decir, por las características que determinan la diferencia entre dos o más identidades-, y por el contexto en el que se configuran -transformándose y adecuándose en función al entorno y a las identidades de las que deben diferenciarse-.

El término mestizo, como también vimos en el marco teórico, responde a cualquier identidad resultante de la mezcla de dos o más identidades distintas. En Bolivia y Latinoamérica el mestizo es aquel que tiene ascendencia blanca (generalmente europea) e indígena, y que se identifica como tal en oposición a los indígenas y a muchos grupos distintos, entre los que podemos nombrar a los europeos, los norteamericanos (de los Estados Unidos y Canadá) y, por extensión, a la población de otros continentes. El término *karai*, por su parte, responde a una identidad que ha sido construida desde el otro, puesto que existe como tal solamente a partir de la visión guaraní (o indígena con otras denominaciones, dependiendo de la lengua), y engloba al mestizo que acabamos de mencionar y a todos aquellos que no son indígenas. Para poder hablar del mestizo en *Yvy Maraey*, primero nos centramos en el *karai* y luego en el indígena, a partir del análisis de su representación que vimos previamente. De ahora en adelante nos referiremos al mestizo boliviano como *karai*, haciendo énfasis en su oposición al guaraní.

La transformación hacia lo mestizo *ch'ixi*

Ya en *Zona Sur*, película con la que *Yvy Maraey* dialoga, Valdivia mostró un blanco-mestizo en decadencia, necesitado de contacto con el hasta entonces despreciado indio. El retrato de la familia paceña de clase alta que ha perdido paulatinamente su riqueza, está perdiendo también el lugar privilegiado que tenía hasta hoy en la sociedad boliviana. Aunque todavía tiene trabajando para ella a una jardinera y a un mayordomo con uniforme, tiene deudas hasta en la tienda de abarrotes del barrio y se presta dinero de la costurera, amiga del empleado de la casa al que le debe meses de pago. Esta familia, símbolo de la burguesía paceña y boliviana, se ve obligada a dejar la zona sur de la ciudad, tradicionalmente habitada por la clase alta y blanca, para dejarle espacio a la “chola” negociante aymara, símbolo del sector económicamente empoderado de la

población urbana indígena de la ciudad de La Paz. El mensaje de esta película es, como en *Yvy Maraey*, que las cosas están cambiando y que ya no se puede pensar a la sociedad boliviana de la misma manera. Las relaciones de poder se transforman y ambos grupos, mestizos e indígenas, necesitan dialogar para poder convivir siguiendo otras reglas.

En el film que analizamos, ambos, *karai* e indígena, son también representados como personajes opuestos, pero en el transcurrir de la historia podemos descubrir momentos en los que las experiencias y consecuentes transformaciones que sufren nos muestran a un *karai*-mestizo y a un indígena-mestizo, que cruzan la línea que los separa sin ser realmente conscientes de ello. Partiendo de dos personajes mestizos acomplejados, uno con complejo de ser indio y otro con complejo de ser *karai* –en relación a su cultura, su posición social e incluso el aspecto físico que los identifica-, lo *ch'ixi* aparece al final del film, al concluir el viaje con la transformación profunda de Yari, Andrés y de la relación entre ambos.

Por un lado Yari viene de una contradicción interna en la que refuerza su identidad indígena, oponiéndose al *karai* constantemente y reflexionando sobre el nuevo lugar que el indígena ocupa en la sociedad con una gran lucidez. A la vez es sumamente autocrítico respecto al futuro que la coyuntura parece ofrecerle al indígena guaraní. Su transformación se inicia cuando junto con su viaje personal de retorno -momento en el que se hace visible su rol de indígena amestizado- cuando el viaje que lo lleva a su familia y su comunidad termina, y se inicia un viaje nuevo hacia lo que él también desconoce. La contradicción de Yari se resuelve al finalizar el viaje, durante el encuentro con la comunidad Totobiegosode, que a diferencia de él no ha incorporado la influencia del mundo occidental. En este momento llega a entender que el indígena guaraní no es tan distinto del *karai* en cuanto a lo que necesita y busca. Yari termina por reconocerse más cercano al mundo *karai* de lo que creía en un inicio. En este punto, es posible equiparar a Yari con Tengua y Oji, símbolo del nuevo indígena boliviano. Son indígenas que construyen su propia identidad y que se apropian de todo aquello que les permite sobrevivir en un mundo globalizado que pone en peligro la subsistencia de sus diferencias. Como tales, son representación de una nueva generación que reflexiona sobre sí misma y que ha sabido conservar su identidad dentro del mundo occidental para pensarse y para mostrarse hacia afuera.

El cambio que mencionamos antes es sobretodo significativo para Andrés al retornar a La Paz, momento que no es parte del desarrollo lineal del relato, sino una de las series de paréntesis durante el film, lo que muestra su importancia para completar el mensaje que *Yvy Maraey* busca

transmitir. Es al concluir el viaje que Andrés reflexiona sobre su transformación y nos dice “esos seres me enseñaron a ver con los oídos. Será su historia o será la mía contada a través de ellos”. Y eso es lo que esta película es: la narración de una historia desde el punto de vista del mestizo, sin pretensión de cine indígena, con un lenguaje visual dirigido al mestizo que se siente cuestionado y obligado a reflexionar sobre su identidad y su empatía para con ese otro, que en este caso es el guaraní.

Durante el viaje Andrés ha cuestionado las identidades de Yari y la suya propia, llegando a comprender que estas son construidas por el otro cuando dice “el indio me necesita para ser indio, así como yo lo necesito para ser blanco” y cierra la frase “pero ser demasiado yo me desfavorece frente al otro”, pensamiento que nos muestra que comprende también que las diferencias deben ser mediadas y que la posibilidad de diálogo y el interés por la comprensión mutua son aspectos necesarios para conservar las identidades propias. Andrés también ha podido situarse dentro del mundo guaraní sin dejar de ser *karai*. Una de las escenas más representativas



de este hecho es la del ritual de peinado en el río que practican los varones de Tenteyape, en la que él participa como invitado. Sus fines no son rituales, solamente comparte con ellos ese tiempo y ese espacio sin pretender ser parte de ellos, pero consciente de la posibilidad que le brindan de estar ahí.

Yvy Maraey nos ofrece dos elementos, que ya revisamos previamente, pero que en este momento nos permiten encontrar representado el cambio personal de los coprotagonistas: el automóvil y la pluma, objetos a través de los que podemos comparar las distintas formas de entender el mundo entre el mestizo y el indígena. En el caso del auto, los totobiegosode se apropian de él de una forma alternativa y nos muestran así la distancia infranqueable que existe entre ellos y el mundo occidental. En este momento, aunque corriendo el riesgo de caer en lo obvio, Andrés es confrontado al valor económico y personal que este objeto tiene para él y a su banalidad. A través de la pluma, por otro lado, *Yvy Maraey* nos habla sobre el valor de la palabra para el *karai* y el guaraní. Para el primero, la palabra escrita es su forma válida de expresión, vinculada al catolicismo, con valor de verdad y poder religioso. Al contrario, el guaraní, según Meliá, funda su cosmovisión en la palabra hablada (Medina 2008). Andrés comienza a empatizar con Yari y el

mundo guaraní y a cuestionar su forma *karai* occidental de racionalizar el mundo, dejando finalmente la escritura y la pluma de lado.



Es al finalizar el relato, cuando esa línea que dividía a los opuestos Yari y Andrés se desvanece completamente por haber sido cruzada tantas veces, que podemos ver al mestizo *ch'ixi* que hace su aparición definitiva. Es en la escena en la que Andrés camina solo por el bosque en la que se sintetiza su

búsqueda, su intento por hallarse a sí mismo en la oscuridad del mundo del otro-guaraní, y aprende a ver y a escuchar para luego volver a su mundo, transformado y lleno de preguntas. A partir de este momento, la voz en *off* de los paréntesis alterna el guaraní y el castellano con la voz de Andrés, quien comienza a traducir sus pensamientos, no solamente al guaraní, sino a su lógica. La música de la banda sonora compuesta por Prudencio -mezcla de música barroca y guaraní en una composición contemporánea interpretada por la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos-, hasta la presencia de Oji y Tengua, que permanentemente sugiere lo *ch'ixi* contemporáneo. El bilingüismo, elemento *ch'ixi* por excelencia, es el último de estos elementos que hacen borrosa esa línea, puesto que distingue al indígena latinoamericano que vive dentro de la sociedad occidentalizada, llevándolo de un mundo al otro constantemente. También Andrés es parte de los que pueden realizar este movimiento, lo que causa que Yari sienta invadida su identidad y responda a este hecho preguntando a Andrés “¿no era que te hacías al muy guaranico hablando en mi idioma?”.

El mestizo *ch'ixi* es el resultado del “tiempo de la calamidad” previsto por la cultura guaraní, tiempo en el que se produce la inversión del mundo, en el que, siguiendo la lógica de lo que es y no es a la vez, lo que estaba abajo queda arriba y no se niega ni lo *karai* ni lo indígena. Yari prevé la llegada inminente y pronta de este tiempo, y con él la desaparición de los pueblos indígenas que terminarán mezclándose entre ellos. El pueblo guaraní, el pueblo aymara, se fundirán en uno y se harán parte del mundo occidental y del Estado. Para Yari es necesario dejar de preocuparse por los “originarios en peligro de extinción” y comenzar a pensar en sí mismos como pueblos con una cosmovisión que hay que resguardar.

Hay dos momentos en el relato en los que se puede presenciar este discurso. El primero ocurre en Tenteyape, al terminar la fiesta del carnaval, cuando los viejos sabios de la comunidad relatan a Andrés y a Yari lo que significará la llegada del tiempo de la calamidad y la necesidad de que el guaraní tenga una relación de ayuda mutua con el *karai*. El segundo se da durante la escena de sanación de Andrés por parte de Yari, quien no sabía que tenía la capacidad de sanar a través de la palabra, cuando Andrés es obligado a poner su vida en las manos de la cultura que fue a buscar, y en una de las tomas el mundo se invierte y el cielo queda debajo de la tierra. Escena que hace una metáfora sobre la posibilidad de garantizar la pervivencia de la cultura guaraní a través del resguardo del poder mágico de la palabra.

El proceso de construcción mutua de la identidad *ch'ixi* en Yari y Andrés se da durante el viaje, a través del proceso de construcción de su amistad. Al finalizar el viaje, en la escena de curación que mencionamos, Andrés se convierte en el *sein*, el amigo, el "otro yo" de Yari, quien en este momento alcanza su transformación personal, acercándose a ese "otro-*karai*" de una manera humana y espiritual, tal y como lo establece su cultura, y a su identidad indígena más allá del análisis que él mismo pueda construir. La sorpresa para ambos protagonistas es que la cosmovisión guaraní no discrimina como ellos, destruyendo sus prejuicios culturales e identitarios.

El *karai*, el indígena y el mestizo

La realidad del *karai* hoy, comparada a la de hace una década, ha cambiado drásticamente. El sector mestizo de la población boliviana no deja de ser el sector económica y socialmente dominante, pero su poder político se ha alterado desde la elección de Evo Morales como presidente. El *karai* debe adecuarse al alto grado de participación indígena y de las clases obreras que, aunque no exclusivamente indígenas, se vinculan a estas identidades a través de su carácter subalterno y, en general, de las características de sus demandas de reivindicación. El Estado boliviano y la Constitución Política del Estado promulgada el año 2009, reconocen la importancia histórica, política y cultural de los pueblos indígena-originarios, reconociendo, por ejemplo, sus lenguas como lenguas oficiales y el carácter legal de sus formas tradicionales de ejercer la

democracia⁶. Como consecuencia, el tema de la identidad ha cobrado un lugar central en la discusión académica y política y es la del *karai* la única identidad que no tiene un nombre propio. Hoy, Andrés comenta “Ahora en Bolivia los blancos somos los indios” y Yari responde “Si, definitivamente el mundo se ha dado la vuelta, hermano. Ahora les toca a ustedes, los *karai*, defender su identidad. ¿Qué se siente, che?”.

Andrés parece intuir esta nueva realidad, y quizá sea este el motivo por el que realiza este viaje en busca de lo exótico y prístino que, según él debiera seguir allí, con la aceptación y la ayuda de la comunidad guaraní. Sin embargo, esa intuición no termina de consolidarse sino hasta el final del relato. El mismo hecho de que Andrés quiera seguir los pasos de Nordenskiöld, es un símbolo de su carácter de explorador-colonizador que, bajo el argumento de querer conocer al otro, no es capaz de comprender su propio papel en la historia y su visión etnocéntrica no le permite encontrar su identidad propia. Aunque este argumento es superado en el relato, nos queremos dejar pasar que el hecho mismo de que la producción de *Yvy Maraey*, para la que todo un equipo de filmación recorrió el camino desde La Paz hacia el Chaco, adentrándose en un territorio ajeno a la lógica del cine, pudo convertirse (si es que no lo hizo) en esa “arma de destrucción masiva” que le preocupa tanto al protagonista.

⁶ La CPE establece en el capítulo segundo la libre determinación de las naciones y pueblos indígena originarios “dentro del marco de la unidad del Estado”, respecto a “su derecho a la autonomía, al autogobierno, a su cultura, al reconocimiento de sus instituciones y a la consolidación de sus entidades territoriales”, reconoce en su artículo quinto como idiomas oficiales además del castellano “el aymara, araona, baure, bésiro, canichana, cavineño, cayubaba, chácobo, chimán, ese ejja, guaraní, guarasu’we, guarayu, itonama, leco, machajuyaikallawaya, machineri, maropa, mojeño-trinitario, mojeño-ignaciano, moré, mosetén, movima, pacawara, puquina, quechua, sirionó, tacana, tapiete, toromona, uru-chipaya, weenhayek, yaminawa, yuki, yuracaré y zamucó”. En el artículo 11 establece que Bolivia “adopta para su gobierno la forma democrática participativa, representativa y comunitaria” y especifica que la democracia se ejerce también de acuerdo a la forma comunitaria “por medio de la elección, designación o nominación de autoridades y representantes por normas y procedimientos propios de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, entre otros”. Incluso dedica todo el capítulo cuarto a la declaración de los “Derechos de las naciones y pueblos indígena originario campesinos”, entre los que se incluyen e, derecho “a su identidad cultural, creencia religiosa, espiritualidades, prácticas y costumbres, y a su propia cosmovisión”, “a que la identidad cultural de cada uno de sus miembros, si así lo desea, se inscriba junto a la ciudadanía boliviana en su cédula de identidad, pasaporte u otros documentos de identificación con validez legal”, “a que sus instituciones sean parte de la estructura general del Estado”, “a la protección de sus lugares sagrados”, “a la propiedad intelectual colectiva de sus saberes, ciencias y conocimientos, así como a su valoración, uso, promoción y desarrollo”, “Al ejercicio de sus sistemas políticos, jurídicos y económicos acorde a su cosmovisión”, etc.

La principal identidad que Andrés reconoce propia en la película es la nacional, expresamente mencionada en varios momentos del relato, vinculados a encuentros entre él y los guaraníes. Andrés se autoidentifica boliviano en oposición al extranjero, con el que comúnmente lo confunden debido a su aspecto, pero llegado el momento de diferenciarse del guaraní se queda con la identidad ambigua del blanco. Una vez más, como *karai* boliviano, el nombre asignado a su identidad se reduce al color de su piel, frente a la gran riqueza cultural y sociopolítica a la que se opone. Andrés es consciente de esto.

Como segundo paso para llegar a identificar al mestizo en *Yvy Maraey* y posteriormente concluir si es representado como mestizo *ch'ixi*, observamos al indígena y su cercanía al *karai* del que se diferencia. Es necesario aclarar que cuando hablamos de identidades indígenas, no nos referimos al indígena precolonial, ajeno a todo contacto con el mundo occidental y libre de las estructuras postcoloniales. En palabras de Álvaro Bello, cuando se refiere a la reivindicación de los pueblos indígenas y a su papel en el contexto latinoamericano actual, no existen “identidades antiguas resurgidas” por lo que “es un error decir que la identidad indígena se ha mantenido a través de los siglos, tal cosa no es posible. Distinto es que un grupo pueda ‘dar uso’ a elementos objetivados de su cultura, como la lengua, las prácticas religiosas o el parentesco, como un modo de dar contenido o evidenciar su identidad” (Bello 2004: 33). Lo que queremos dejar en claro es que toda identidad indígena hoy se ha apropiado de aquellos elementos del mundo *karai* que le permiten subsistir y determinarse.

Al respecto, proponemos dos breves ejemplos presentes en *Yvy Maraey*. El primero es el de la música tradicional guaraní, interpretada con violines y canto. Evidentemente el violín no es tocado como ni tiene el sonido del violín europeo, y sin embargo no deja de ser una herencia de la colonia española y las reducciones jesuitas, que identifica a la cultura guaraní. El segundo ejemplo es el de la participación del indígena en las estructuras de poder del aparato estatal, representado por las distintas organizaciones sociales (ente ellas la Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia, la ya mencionada Asamblea del Pueblo Guaraní o el Consejo Nacional de Ayllus y Markas de Bolivia, al que pertenece el grupo de indígenas aymara con el que interactúa Yari). Susano es un ejemplo más concreto. Es un indígena consciente de su poder y de su rol político y social como partícipe de la maquinaria estatal, pero a la vez busca aprovechar el viaje y el dinero de Andrés no solamente en favor de su pueblo, sino en el suyo propio, sin llegar a cuestionarse y menos a comprender la necesidad de un diálogo en condiciones de igualdad. Los complejos del indígena cuyo destino ha

cambiado aparecen sutilmente. Las palabras de Yari describen la actitud de Susano. “este cree que ser diputado lo hace intocable”.

6 Conclusiones



Yvy Maraëy hace evidente que la distinción entre indígena y blanco, surgida durante la colonia y prolongada por las relaciones de poder propias del colonialismo interno, sigue

vigente. Sin embargo, también nos muestra a un mestizo *ch'ixi*, resultado de la construcción y consolidación de una amistad y de la aceptación de las diferencias, y la posibilidad de concebir una Tierra sin mal en la que la vida buena es posible. El punto de partida para nuestras conclusiones sobre la representación del mestizo *ch'ixi* en *Yvy Maraëy* es la propia naturaleza del film: una *buddy road movie* en la que los coprotagonistas construyen una amistad profunda a lo largo de un viaje por el territorio y la cultura boliviana. Así, como género cinematográfico, la *buddy road movie* se constituye como una metáfora del viaje que ha emprendido Latinoamérica, en su camino de autoreconocimiento y conocimiento mutuo.

Yvy Maraëy continúa la búsqueda de la identidad nacional en el cine boliviano. Esta búsqueda, que se inició a principios del siglo XIX y que continúa hoy de la mano de películas como *El día que murió el silencio* (1998) de Agazzi, *Zona sur* (2009) de Valdivia, o *Insurgentes* (2012) de Sanjinés, se refleja en un cine contemporáneo que muestra la complejidad de las distintas identidades que conforman la sociedad boliviana. Es desde la producción artística reflexiva y crítica que el cine puede aportar al proceso descolonizador de Latinoamérica y los países marcados por el postcolonialismo y el colonialismo interno. En el caso de la película con la que hemos trabajado, al igual que en otras producidas durante estas últimas décadas, podemos además encontrar la voz coincidente del protagonista y el creador que ya no busca hablar en nombre de ese otro, y un tono optimista que se aleja de la desesperanza y la decepción de cine indígena de las décadas de los 60 y 70, en el que, como escriben Timothy Barnard y Peter Rist acerca del film *Chuquiago*, “each story closes without leaving any opportunity for hope: each character appears condemned to the fate of his or her class, unable to develop beyond its prescribed limits” (1996: 97). Este optimismo nos

permite enfrentarnos con esperanza a los cambios que vivimos, a sus tropiezos y a sus contradicciones.

En acápites anteriores vimos que el relato de *Yvy Maraey* gira en torno al viaje de dos mestizos acomplexados que reflejan el imaginario de la desigualdad interna que caracteriza a un país como Bolivia, a lo largo del que van cambiando, conociéndose y transformándose en mestizos *ch'ixi*. Para lograr la narrativa del viaje y la transformación de los coprotagonistas, los personajes están contruidos en su oposición, diferenciando al *karai* del indígena durante toda la narración. Es posible que esta dicotomía se asiente en clichés y lugares comunes, y sin embargo es el reflejo de la mentalidad latinoamericana contemporánea. *Yvy Maraey* nos muestra la oposición indio-blanco que domina las estructuras de poder y sustenta el colonialismo interno en un país en el que aproximadamente la mitad de la población es indígena. Una mirada más crítica devela, sin embargo, que casi todos los personajes son evidentemente mestizos, puesto que ninguno es libre del contacto intercultural y sus consecuencias.

Además este mestizaje es lo que les permite interrelacionarse al compartir códigos culturales comunes, característica también propia de la realidad boliviana y latinoamericana, definida por lo inevitable del mestizaje cultural y lo necesario que este resulta para la convivencia de la diversidad dentro de un mismo país. Indígenas y blancos refuerzan sus identidades excluyentes como mecanismos de supervivencia: el *karai* ha tratado siempre de conservar los privilegios que le otorga una sociedad étnicamente estratificada, dentro de la que la cercanía al polo indígena implica la cercanía al polo de la pobreza, la discriminación, el estrato del subalterno. El indígena refuerza su identidad como elemento político de reivindicación, aferrándose a una tradición cultural que ha sabido sobrevivir los casi siete siglos de dominación de carácter colonial. Aunque se opone al *karai* porque lo considera débil, cobarde y alienado, ha sido educado en un sistema que le ha enseñado que lo *karai* es a lo que debe aspirar, relacionándolo al dinero, al poder político, a la liberación de la opresión racial. En el transcurso de la historia, indígena y *karai* se han influenciado mutuamente en todas las instancias de la vida cotidiana, y a causa del también mutuo resentimiento, han construido una de las contradicciones más importantes en detrimento de sus propias identidades.

El viaje que nos muestra la película, nos lleva desde lo irreconciliable del *karai* colonizador y el indígena salvaje, hacia la posibilidad de lo *ch'ixi* en la Latinoamérica contemporánea. Nada es más característico de este *karai* que creer en la existencia física de una Tierra sin mal, ignorante de su

valor y extensión metafórica. Símbolo del colonizador europeo en búsqueda de El Dorado, Andrés viaja con la esperanza de volver en el tiempo y encontrarse con un grupo de salvajes en una tierra virgen, donde han logrado escapar de la historia. A pesar de que sabe que no es posible, se embarca en una expedición en búsqueda de la *Yvy Maraeý* que Nordenskiöld filmó cien años atrás.



Al culminar su viaje, siente que ha llegado a conocer al otro en Yari, a entenderlo y a ser su igual. Su amistad con él ha salvado su vida y lo ha llevado a conocerse a sí mismo, a renacer, y a entender el ideal de la Tierra sin mal. El diálogo que entabla con la niña totobiegosode lo cuestiona

y lo convierte finalmente en un mestizo *ch'ixi*: Andrés se da cuenta de que, aunque ahora conoce a Yari, en realidad solamente ha aprendido que las diferencias están ahí y se plantean a sí mismas como espacios de interrelación y diálogo, porque aún no conoce ni será capaz de comprender la realidad del otro en su mundo, sino a través de sus propios ojos. Así es *ch'ixi* quien se reconoce diferente, pero no inferior ni superior. Aquel que, aunque reafirma la diferencia existente entre el *karai* y el indígena, presume la igualdad en su calidad de humano, no le asigna valor a la serie infinita de diferencias biológicas que para el no-*ch'ixi* justifican las desigualdades sociales, económicas y políticas. El bilingüismo es su mejor arma, pues no solamente le permite relacionarse con dos comunidades distintas, sino comprender el mundo a través de dos lógicas que en él se complementan. Su castellano, afectado por la gramática y fonética guaraní, está compuesto de imágenes en sí mestizas; su guaraní, incrustado de palabras y conceptos castellanos, le permite acercar el universo “moderno” y globalizado a su lógica indígena.

Yvy Maraeý nos exige relativizar las diferencias culturales en la medida en que permite a los protagonistas construir un puente que lleve al respeto y al diálogo entre iguales. Dentro de la lógica colonial –que es la que aún impera en la sociedad latinoamericana- exacerbar las diferencias solamente puede llevar a la prolongación del colonialismo interno y a la expectativa de una nueva estructura de dominación. El mestizo *ch'ixi* y el indígena no buscan dominar al *karai* sino ser su igual –que no es lo mismo que ser iguales a él-. Buscan construir esa tierra buena en la que se puede vivir y ser libres, sin amos, lejos de la corrupción del hombre y de la naturaleza.

Podemos establecer que en Bolivia la identidad indígena se ha transformado desde una identidad exclusivamente legitimadora hacia una identidad de resistencia y de proyecto. Lo mismo está ocurriendo con la identidad mestiza o *karai*. Hoy las tres formas de identidad planteadas por Castells conviven simultáneamente en el mestizo y el indígena, ampliando la noción de identidad étnica que propusimos inicialmente hacia un concepto que incorpora un quehacer político con un mayor énfasis en la identidad de resistencia. Por lo tanto, el concepto de la identidad *ch'ixi*, como resultado de esa transformación, resulta más preciso para describir la realidad boliviana. El mestizo *ch'ixi* se opone al mestizo de los siglos pasados y se despoja de sus complejos, se apropia de su cultura, de su política, de su país y se declara parte del mundo.

Queda mucho camino que recorrer. Las problemáticas generacionales y de género, por ejemplo, no han sido tratadas suficientemente como para considerarlas parte de lo que el cine boliviano actual discute. En el caso de *Yvy Maraey*, aunque el tema generacional aparece superficialmente trabajado a través de la presencia de personajes de distintas edades y en contextos distintos, la ausencia de la mujer deja un grave y oscuro vacío en nuestro ideal del boliviano *ch'ixi*. Lo mestizo-masculino se prolonga. Lo indio-masculino también. A pesar de que la ausencia de un personaje femenino quizá permita la fluidez del relato y evite caer en los clichés que amenaza a toda relación varón-mujer en historias como esta, lo que sí permite es omitir cómodamente la discusión del tema. De todas maneras, *Yvy Maraey* es un film que nos lleva a conversar, a discutir y discutirnos, a construirnos. Es responsabilidad del mestizo *ch'ixi* -ya sea el indígena incorporado por el Estado, el indígena bilingüe, el indígena universitario, el mestizo de clase media, o el *karai* consciente- quien tiene que ser “activo, proactivo” y tener “una vocación de emancipación” permanente, puesto que, como nos dice Rivera, es en la mezcla en la que está la fuerza de la descolonización (2014).

7 Bibliografía

- Albó Xavier y Fernando Galindo. 2012. *Interculturalidad en el desarrollo rural sostenible. El caso de Bolivia: pistas conceptuales y metodológicas*. Cuadernos de Investigación N°75. CIPCA. La Paz
- Albó Xavier. 2005. *Ciudadanía étnico-cultural en Bolivia*. CIPCA. La Paz
- Bal Mieke. 2003. "From Cultural Studies to Cultural Analysis: a controlled reflection on the formation of method" en Bowman P. (ed.) *Interrogating Cultural Studies*. Pluto. Londres
- Barnard Timothy y Peter Rist (ed.). 1996. *South American Cinema: A critical filmography, 1915 – 1944*. Garland Publishing. s/l
- Barth Frederik (comp.). 1976. *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. FEC. México D.F.
- Bello Álvaro. 2004. *Etnicidad y ciudadanía en América Latina: La acción colectiva de los pueblos indígenas*. CEPAL. Santiago de Chile
- Bolivia, Ministerio de la Presidencia. 2009. *Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia*
- Brandellero Sara. 2013. *The brazilian Road movie. Journeys of (self)Discovery*. University of Wales Press. Cardiff
- Brosset Martín Demetrio. 1999. "Acerca de la fotografía etnográfica". Gaceta de Antropología, N° 15, artículo 11. En web: <http://hdl.handle.net/10481/7534>
- Castells Manuel. 2000 (1997 1ra ed.). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Volumen II: El poder de la identidad. Siglo Veintiuno. Ciudad de México
- Combès, Isabelle. 2006. "De los candires a Kandire: Invención de un mito chiriguano". *Journal de la société des américanistes* (en línea). Consulta 18-03-2014
- Dussel Enrique. 2000. "Europa, modernidad y eurocentrismo" en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO. Buenos Aires
- García Linera Álvaro. 2013. *Identidad boliviana: Nación, mestizaje y plurinacionalidad*. Vicepresidencia del Estado Plurinacional – Presidencia de la Asamblea Legislativa Plurinacional. La Paz
- Giménez Gilberto. 2002. "Prolonguémonos". San Andrés Totoltepec

- Giménez Gilberto. 2005a. "La cultura como identidad y la identidad como cultura". Conferencia magistral presentada en el Tercer Encuentro Internacional de Promotores Culturales. Guadalajara
- Giménez Gilberto. 2005b. "El debate contemporáneo en torno al concepto de etnicidad" Ponencia presentada en el Foro "La cuestión étnica en el México del siglo XXI", Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM el 29 y 30 de octubre
- Grimson Alejandro y Karina Vidaseca (coord.). 2013. *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. CLACSO. Buenos Aires
- Hurtado Guzmán Emilio. 2011. "Apiaguaiqui Tumpa, la última esperanza de la liberación guaraní-chiriguana frente al Estado republicano colonial". Del cardo. La Paz
- Kuhn Annete y Guy Westwell. 2012. *A dictionary of film studies*. Oxford University Press. Oxford
- Laguna Tapia José Andrés. 2013. *Por tu senda: Las road movies bolivianas, crónicas de viaje de un país*. Tesis doctoral Programa de Doctorado Sociedad y Cultura: Universitat de Barcelona – Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Antropología Cultural e Historia de América y África
- Martín-Barbero Jesús. 2001. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili. Barcelona
- McLeod John. 2000. *Beginning Postcolonialism*. Manchester University Press. Manchester
- Medina Javier (ed.). 2008. *Ñande Reko: La comprensión guaraní de la Vida Buena*. PADEP/GTZ. La Paz
- Mignolo Walter. 2009. "La colonialidad: la cara oculta de la modernidad" en Museo de Arte Moderno de Barcelona, *Catalog of museum exhibit: Modernologies*. Barcelona. Pp. 39 – 49
- OEA-Comisión Interamericana de Derechos Humanos. 2009. *Comunidades cautivas: situación del pueblo indígena guaraní y formas contemporáneas de esclavitud en el Chaco de Bolivia*. OEA
- Oliveto Guillermina. 2010. "Chiriguano: La construcción de un estereotipo en la política colonizadora del sur andino". Facultad de Filosofía y Letras, UBA / Sociedad Argentina de antropología. Buenos Aires. Pp- 43-69
- Paraguay, Presidencia de la República. 2004. *Atlas de las comunidades indígenas en el Paraguay*. dgeec – BID. Asunción

- Puente Calvo Rafael. 2011. *Recuperando la memoria: Una historia crítica de Bolivia*. Tomo I. Plural Editores. La Paz
- Rivera Cusicanqui Silvia. 2006. “*Chhixinakax utxiwa*. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores” en Yapu Mario (comp.), *Modernidad y pensamiento descolonizador: Memoria Seminario Internacional*. IFEA, U-PIEB. Lima
- Rivera Cusicanqui Silvia. 2010a. “La universalidad de lo *ch’ixi*: miradas de Waman Puma”. El Colectivo. La Paz
- Rivera Cusicanqui Silvia. 2010b. *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. Piedra Rota. La Paz
- Rivera Cusicanqui Silvia. 2014. *Conversa del Mundo en Bolivia: Silvia Rivera Cusicanqui y Boaventura de Sousa Santos*. Video-entrevista. ALICE-Leading Europe to a New Way of Sharing the World Experiences. La Paz. 129min.
- Salazar de la Torre Cecilia. 2013. “Los mineros de ayer, los indígenas de hoy. La agenda nacionalista en Bolivia y el dilema de la diferencia” en Bidaseca Karina y Alejandro Grimson (coord.). 2013. *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. CLACSO. Buenos Aires. Pp. 47 - 64
- Sánchez Walter et al. 2008. *Narrativas y políticas de la identidad en los valles de Cochabamba, Chuquisaca y Tarija*. Serie de investigaciones: Identidades regionales de Bolivia. Fundación UNIR. La Paz
- Santa Cruz, Gobierno Municipal. s/f. “Pueblo Ayoreo”. Gobierno Municipal de Santa Cruz. Santa Cruz de la Sierra.
- Shohat Ella y Robert Stam. 1994. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge. London
- UNAP Unión de nativos Ayoreo de Paraguay. 2009. *Informe IWGIA Paraguay: El Caso Ayoreo*. IWGIA. Copenhague
- Vila Pablo. 1996. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *Revista Transcultural de Música Trans*(2). Pp. 1-23 (digital)
- Vilanova Núria. 2013. “Descolonización y cine: la propuesta indígena de Jorge Sanjinés hoy”. *Revista de Estudios Bolivianos*, Vol. 19 (2012-2013). Versión online: <http://bsj.pitt.edu/ojs/index.php/bsj/article/view/66>